Adina Nanu

VEZI?

COMUNICAREA PRIN IMAGINE

VEZI?

COMUNICAREA PRIN IMAGINE

„Am strâns între aceste coperți tot ce aș fi vrut să mi se spună în școlile prin care am trecut..."

Adina Vaum

www.edituradp.ro
ISBN 978-606-31-0481-7
9 786063 104817

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ

Adina Nanu

VEZI?

COMUNICAREA PRIN IMAGINE

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ

© **E.D.P. 2018.** Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate Editurii Didactice și Pedagogice. Orice preluare, parțială sau integrală, a textului sau a materialului grafic din această lucrare se face numai cu acordul scris al editurii.

© **Adina Nanu**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
NANU, ADINA
Vezi? Comunicarea prin imagine / Nanu Adina. - Ed. a 2-a.
- București: Editura Didactică și Pedagogică, 2018
Conține bibliografie
ISBN 978-606-31-0481-7

316.77
7.01

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
Str. Spiru Haret, nr. 12, sector 1, cod 010176
Tel./Fax: 021.312.28.85
e-mail: office@edituradp.ro
www.edituradp.ro
Librăria E.D.P.: str. Gen. Berthelot nr. 28 – 30, sect. 1

Redactor: *Valentina Jercea, Dan Dumitru*
Tehnoredactor: *Cati-Narcizia Lupu*
Copertă: *Otilia-Elena Borș*

Comenzile pentru această lucrare se primesc:
• prin poștă, pe adresa editurii
• prin e-mail: comercial@edituradp.ro
comenzi@edituradp.ro
• prin telefon/fax: 021.315.73.98

Număr plan: 5487/2018

Tiparul executat la R.A. MONITORUL OFICIAL

ARTELE VIZUALE

Arta nu e ştiinţă aridă, ci un fel de a trăi – mai intens, mai deplin, mai frumos.

Prin artă, muzică, pictură, teatru, film, oamenii comunică între ei, transmiţându-şi nu numai „ştiri", ci şi ceea ce simt şi gândesc.

Desigur, talentul creatorilor e un dar înnăscut. Arta nu va putea fi niciodată conştientizată şi explicată în totalitate, nici transpusă în cuvinte; ea îşi transmite direct mesajul în limbajul său propriu, pe care publicul care îl primeşte trebuie să-l cunoască.

Opera de artă e receptată printr-unul din cele cinci simţuri – muzica prin auz, pictura prin văz (ca şi literatura), sculptura implică şi pipăitul, iar teatrul, opera sau filmul prin toate la un loc. Niciuna din arte însă nu se opreşte la plăcerea superficială, limitată strict la organele respective, ci de la ele intră în rezonanţă toate celelalte simţuri, întreg trupul şi sufletul, toată fiinţa. Oamenii de ştiinţă au constatat şi înregistrat antrenarea succesivă în activitate a tuturor zonelor sistemului nervos în momentul contemplării operei de artă. Astfel, te trezeşti că, ascultând un concert sau privind un tablou, faci tot felul de asociaţii (de exemplu, muzica se leagă de bătăile inimii, roşul picturii arde ca focul), îţi aminteşti o grămadă de lucruri, sau faci mental legătura cu altă artă (nu numai ascultând muzică, ci şi privind un tablou îţi vine să dansezi). De asemenea, dacă intri într-adevăr în rezonanţă cu ceea ce arta îţi transmite, ţi se naşte dorinţa de a te înălţa şi tu, ordonându-ţi şi şlefuindu-ţi propria activitate, cât mai aproape de acest model de perfecţiune.

Comunicarea prin artă cere însă o condiţie esenţială: atenţia şi concentrarea asupra ei. O melodie de muzică uşoară sau clipul care durează câteva minute, afişul pe care-l zăreşti din fuga maşinii nu pătrund prea adânc în suflet. Un concert ascultat în sală, un monument sau o pictură ocrotită în muzeu îţi reţin atenţia un timp îndelungat, dezvăluindu-şi treptat profunzimile. Prin descoperirea plină de răbdare a operei de artă intrăm în legătură cu spiritul creatorului, cu modul său de a capta „acorduri" care devin experienţe ale vieţii noastre, dându-i sens.

Din această cauză, cartea de faţă nu seamănă cu manualele de ştiinţe exacte – adevărurile descoperite nu sunt legi sau reguli ce trebuiesc învăţate pe dinafară. Nu e nici o istorie a tuturor artelor vizuale ci doar o metodă de iniţiere. Capacitatea de a comunica prin artă se dezvoltă la fel ca şi antrenamentul sportiv. Practicarea artei, legătura cu cât mai multe opere sporeşte posibilităţile de receptare a impulsurilor artistice, de vibrare totală, de intensificare şi armonizare a trăirii.

Vom căuta în paginile care urmează să ne apropiem cât mai mult de specificul imaginii vizuale, să deslușim căile de comunicare, conştientizându-ne propriile reacţii în timp ce privim. Am ales – desigur subiectiv – câteva exemple menite să servească drept chei în desferecarea porţilor către cele mai diferite mesaje vizuale. Reproducerile reprezintă opere de artă, desene sau picturi bidimensionale şi sculpturi sau monumente de arhitectură, tridimensionale, alături de ele apar însă şi spectacole de teatru şi film, care se desfăşoară în timp, dinamice, pe care le vom descifra punându-ne aceleaşi întrebări. Cu fiecare pagină, cititorul de orice vârstă e invitat la o excursie în alt domeniu, cu căile, misterele şi surprizele lui. Analizând de la ansamblu la detaliu fiecare lucrare reprodusă, sunt enunţate şi ilustrate pe rând principalele întrebări pe care le putem pune unei opere de artă pentru a o înţelege, astfel încât sumarul constituie inventarul bagajului de cunoştinţe oferit.

„Iarba fiarelor" deschizând toate lacătele se dobândeşte cu timpul, de către fiecare în parte, prin neîncetata ascuţire a sensibilităţii şi şlefuire a gustului, doar văzând şi citind cât mai mult.

Iniţial, am scris această carte pentru studenţii mei din primul an de la Universitatea de Arte şi Universitatea de Teatru şi Cinematografie, care veneau de la diferite licee, unde, timp de mulţi ani, a lipsit educaţia artistică, vizuală sau muzicală.

În acelaşi timp, cartea se adresează şi prietenilor mei mai vârstnici, doritori să se iniţieze într-un domeniu pentru care nu au avut până acum destul răgaz.

De fapt, am adunat la un loc ce-aş fi dorit să mi se spună mie, de la început, în cuvinte simple, în şcolile prin care am trecut.

COMUNICAREA PRIN IMAGINI

Mărimea lucrării, privitorul având înălțimea de 1,70 m

Filosofii, sociologii și esteticienii se întrec să afirme că trăim în era imaginii, observând că televiziunea, cinematografia, video și – mai nou – ecranele computerelor tind să depășească, iar mai apoi – cine știe – poate chiar să înlocuiască tipăriturile din era Gutenberg.

Comunicarea prin imagine nu este desigur o noutate, ci e veche de când lumea: gestul, mimica – dar și focul aprins pe înălțimi sau pana înfiptă pe creștet de șeful tribului – transmiteau mesaje cu mult înaintea scrisului, care la originea lui era pictografic (vezi hieroglifele egiptene), desenând ființe sau lucruri.

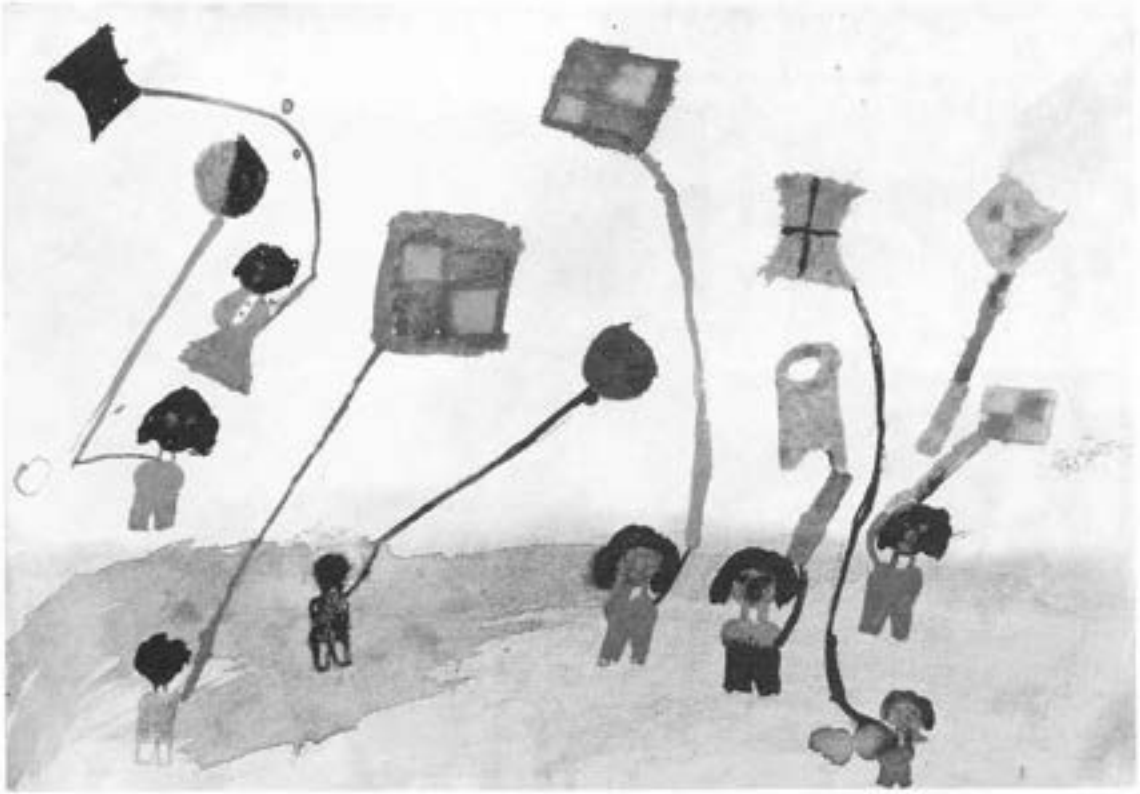
De asemenea, în toate timpurile artiștii s-au muncit să dea trup armoniilor descoperite cu înfiorare în lumea vizibilă din jur.

Fără comunicarea vizuală nu ar fi posibilă nici istoria faptelor și culturii, păstrarea memoriei omenirii în documente, de la lespedea cu inscripții la cartea scrisă la computer.

Imaginea pare mai ușor de priceput decât cuvântul (care e mai abstract), ea se vede cu ochii și nu e nevoie să fie tradusă dintr-o limbă în alta. După pictură și sculptură, filmul mut, fără cuvinte, era salutat ca o artă universală. În engleză „I see" înseamnă de fapt „înțeleg". Și totuși, ceea ce se vede nu poate fi povestit întocmai, așa cum nici înțelesul limbajului vorbit sau scris nu poate fi transpus cu totul în imagini.

„Gândirea vizuală", cum a numit-o Paul Klee, e cea mai veche pe scara evoluției umane, fiind localizată la rădăcina creierului și activând

▼ REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)
Pictorul în atelier,
1628,
ulei pe lemn,
25 × 31,5 cm,
Boston Museum of Fine Arts



◀ Zinica Iordache
9 ani,
Şc. Generală nr. 115
Zmeie, 2000,
acuarelă, 21 × 30 cm

mai ales emisfera dreaptă, pe când centrele vorbirii şi scrisului se află în emisfera stângă.

La copii, prima comunicare e prin imagine. Retina copilului e asaltată de forme şi culori, pe care le înregistrează neraţional, în ansamblu, global, fără adâncime.

Când pune mâna pe ceva care lasă urme, copilul se descarcă de emoţii şi tensiuni mâzgălind tot ceea ce găseşte – pereţi, asfalt, cărţi. Implicarea pasionată, cu toată fiinţa, în desene a copilului, duce la realizări neaşteptate, deseori invidiate de oamenii maturi.

„Geniul e copilăria regăsită", spunea Charles Baudelaire.

Toţi copiii desenează şi pictează. De ce mai târziu numai foarte puţini dintre ei continuă să se exprime prin imagini?

Una din explicaţii ar putea fi găsită în evoluţia văzului – calea miraculoasă prin care sufletul cuprinde lumea din jur. Se ştie că ochiul percepe vibraţiile luminoase, care sunt transmise prin nervul optic sistemului nervos central, creierului, care le prelucrează. Miracolul vederii umane este însă rezultatul unui lanţ de procese mult mai complicate, de la reacţiile chimice din celulele optice la funcţiile cerebrale şi până la interpretările psihice la care participă gânduri, amintiri, emoţii etc.

Copilul învaţă să vadă pe măsură ce înţelege. El se integrează în lumea din jur deslușind-o vizual, primind şi transmiţând mesaje, dobândind educaţie şi cultură. În primii ani de viaţă însă, modul său de participare totală la ceea ce deseori adulţii tratează drept „mâzgăleală" este similar cu concentrarea tuturor facultăţilor sufleteşti ale creatorilor operelor de artă.

Vom încerca în continuare să vedem ce au în comun copiii şi artiştii formaţi, ce se păstrează din viziunea infantilă şi se dezvoltă mai departe de către cei talentaţi.

Rembrandt van Rijn (1606-1669)
Pictor şi gravor din secolul de aur al artei olandeze. În prima jumătate a secolului XVII, Olanda, care îşi câştigase independenţa în urma unui lung război cu Spania, era prima republică burgheză, protestantă, a Europei, ţara cea mai avansată pe plan economic, cultural şi artistic, favorizând concepţiile cele mai democratice ale timpului. Spre deosebire de arta curteană convenţională, ca şi de altarele somptuoase ale barocului contemporan, pictura lui Rembrandt comunică o caldă, directă şi simplă înţelegere şi afecţiune a artistului faţă de modelele sale – oameni obişnuiţi, departe de frumuseţea ideală.

VEDEREA ANALITICĂ ŞI CEA SINTETICĂ

În cele ce urmează ne vom referi doar la primul stadiu al contactului vizual retinian. Astfel, retina poate fi folosită în două feluri: în centrul ei, pe „pata galbenă" se obţine vederea clară a unui punct (ca *„sharf"*-ul fotografic), pe când pe restul retinei se imprimă toată întinderea câmpului vizual, însă sub o formă mai neclară, vagă. Fixând cu privirea penelul din tabloul alăturat, fără a deplasa ochii, vedem în acelaşi timp, mai mult sau mai puţin distinct, figura pictorului şi invers.

Observaţi deci că retina periferică oferă o vedere simultană, asupra unor forme, dimensiuni şi culori diferite, care pot fi comparate între ele.

Doar văzând dintr-odată tot tabloul, putem aprecia importanţa verticalei în compoziţia lui, de la forma panoului, neobişnuit de alungită, la poziţia mâinilor, a degetelor şi penelului.

De asemenea, putem constata dintr-o privire că toate contururile sunt trasate cu linii groase, întunecate.

Ca şi pictorii moderni europeni, ca Gauguin sau Matisse, Sabin Popp căuta să se exprime în forme şi culori fără a copia întocmai natura – rol preluat la data aceea de fotografie şi cinematograf. Dar, la fel cu ceilalţi pictori români din perioada interbelică, Pallady, Tonitza, Şirato etc., el încerca să se deosebească de ceilalţi europeni, exprimând „specificul naţional" al ţării sale prin racordarea la tradiţia frescelor medievale. De aceea, autoportretul aminteşte de chipurile vechilor zugravi de biserici care, ca şi cele ale sfinţilor, păreau că veghează pentru eternitate, în afara spaţiului şi timpului care determină viaţa pe pământ.

▸ Sabin Popp (1896-1928) ***Autoportret***, 1926, ulei pe carton, 70 × 31 cm, *Muzeul Naţional de Artă*, Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României

Dacă cineva te întreabă: „Ce culoare au ochii mei?", privirea ţi se îndreaptă către un singur ochi. Dacă însă ţi se cere să vezi dacă faţa respectivului este rotundă sau pătrată, îţi plasezi din reflex *sharf-ul* (pata galbenă) pe centrul imaginii – în vârful nasului – după care o inactivezi, ca scoţând-o din prizã, şi încerci cu retina periferică să-i vezi deodată tot conturul feţei şi al capului.

Această particularitate a văzului a scăpat atenţiei esteticienilor, istoricilor şi criticilor de artă, care de obicei nu sunt artişti plastici ci privesc analitic, pe când cei dotaţi, creatorii, îşi folosesc în mod firesc întreaga retină, convinşi că şi toţi ceilalţi oameni fac la fel.

Prin urmare, contactul nostru cu lumea din jur poate avea loc fie analitic – pe porţiuni restrânse, cu ajutorul petei galbene – fie sintetic, global – cu toată retina.

Presupunem că cel mai vechi mod de a vedea, al oamenilor preistorici, a fost global, iar copilul îşi începe viaţa percepând probabil cu toată retina, primind o mulţime de senzaţii vizuale din care învaţă treptat să selecteze. Îmbătat de imagini, el reacţionează şi răspunde tot prin imagini, desenând cu o plăcere manifestă.

Mai târziu însă, învăţând să citească, şcolarul se deprinde să-şi concentreze atenţia asupra literei. El caută cu precădere detaliul, ajungând să recunoască mecanic semnele convenţionale ale comunicării scrise. Astfel cunoaşterea se restrânge la calea raţională, care înlocuieşte trăirea totală artistică, iar adolescentul copleşit de clişee se dezvaţă să-şi mai folosească toată retina simultan, nu mai primeşte din jur ansambluri vizuale, ci mai mult amănunte. În acelaşi timp, capacitatea exprimării prin imagini originale, neobişnuite, scade, scăzând astfel şi „talentul la desen".

◀ Jean Dominique Ingres
(1780-1867)
Portretul domnişoarei Riviere,
1805,
detaliu,
ulei pe pânză,
Muzeul Luvru, Paris

◀ Exemplu de faţă rotundă.

◀◀ Exemplu de faţă pătrată.

◀◀ Hans Holbein cel Tânăr
(1497-1543)
Henric al VIII-lea,
1539,
detaliu, ulei pe lemn,
Galeria Naţională,
Londra

În mod curent, orice om utilizează fără să-şi dea seama ambele feluri de a vedea, analitic şi sintetic, dar inegal, după împrejurări.

În fiecare clasă se alege însă măcar un elev care continuă spontan să-şi folosească din plin capacităţile vizuale, prin care îşi depăşeşte colegii.

Distanţa dintre creatorii sau amatorii de artă şi omul obişnuit poate fi redusă însă prin „educaţia ochiului", de fapt prin deschiderea porţilor sufletului către bucuriile văzute, dar şi nevăzute.

Creatorul unei picturi sau unei sculpturi trăieşte cu toată fiinţa, concentrat asupra aceleiaşi imagini, de când îi vine ideea şi până o termină. Privitorul, care primeşte darul, trebuie să-l întâmpine cu ochiul şi sufletul deschis, nu pasiv ci iscoditor, dornic de comunicare.

Sabin Popp (1896-1928)
Pictor român, transilvănean de origine, a lucrat la Bucureşti în perioada interbelică.
Ca şi alţi contemporani – Pallady, Tonitza, Şirato – el a îmbinat viziunea artei medievale româneşti, de tip bizantin, cu cea a pictorilor postimpresionişti Cezanne şi Gauguin, creând o sinteză proprie între tradiţie şi modernitate, exprimând o bucurie profundă, în imagini clare, senine şi echilibrate.

▼ PAUL CEZANNE (1839-1906)
Muntele Sainte Victoire, 1905, ulei pe pânză, detaliu, *Kunsthaus*, Zürich

Când bagi aţa în ac sau pui punctul pe „i", priveşti intens doar o suprafaţă milimetrică, contractându-ţi toţi muşchii ochiului şi obosindu-i.

Dimpotrivă, când te plimbi pe o pajişte şi ai vrea să cuprinzi toată natura din jur, întreaga retină captează lacomă lumini, forme şi culori, ochiul funcţionează „la maximum", dar relaxat, ceea ce sporeşte plăcerea contemplării. Doar percepând, în acelaşi timp, într-un peisaj muntele, dealul, câmpia şi copacul, chiar dacă cu o claritate diferită, poţi simţi relaţiile dintre ele: care este mai sus, care mai jos, care stă drept, care stă înclinat. Doar aşa poţi să „auzi" armonia culorilor şi acordul proporţiilor, care „fac să cânte o imagine", cum spunea dramaturgul francez Jean Cocteau.

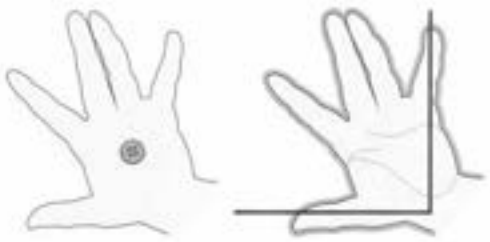
Vederea simultană e specifică artiştilor, permiţând celor talentaţi să se lipsească, în studiile după natură, de firul cu plumb sau de andreaua pentru măsurat proporţii. Fără această capacitate de a percepe ansamblul, n-ar fi posibilă compunerea imaginii, nici lucrul din memorie sau imaginaţie.

Priviţi ca un pictor: uitaţi-vă în propria palmă la un nasture. Pe urmă, fără a mişca ochii, mutaţi-vă atenţia către degete, încercând să percepeţi toată palma deodată. Va fi mai uşor dacă vă veţi strădui la început să distingeţi simultan doar două degete, de pildă degetul mare şi cel mic.

Astfel, văzându-le în acelaşi timp, comparaţi-le proporţiile, relaţiile dintre ele, direcţia pe care sunt orientate degetele.

De aici, privirea simultană poate merge mai departe, prin sesizarea tuturor degetelor şi a formei generale geometrice în care se poate înscrie palma.

Nu veţi mai distinge clar reperul din centru (nasturele), în schimb veţi vedea în acelaşi



timp ansamblul şi proporţiile, observând, de exemplu, că degetul mare formează cu cel mic un unghi drept. De obicei, nu avem timp de astfel de contemplare.

Funcţionarea ochiului nu poate fi însă singura explicaţie a văzului, care e de fapt *cosa mentale* (lucru al minţii), după fericita exprimare a lui Leonardo da Vinci.

Ceea ce sporeşte odată cu evoluţia copilului e mai cu seamă activitatea de selectare a creierului, discernământul, care interpune între lume şi om *filtrele atenţiei*, ale *memoriei* – care recunoaşte imaginile – şi ale *sensibilităţii* – care provoacă stările afective.

Suntem tot timpul bombardaţi cu o mulţime incredibilă de imagini vizuale. Dacă mintea noastră ar recepţiona toate detaliile pe care ochiul le vede într-un anumit moment, i-ar sări siguranţele. Pentru a evita supraîncărcarea circuitelor noastre mentale, creierul răspunde numai informaţiilor vizuale necesare în acel moment.

Să presupunem că mergi pe o stradă aglomerată, asaltat din toate direcţiile de imagini. Ochii tăi văd totul.

Dar ce înregistrează creierul?

Dacă eşti la volanul maşinii, vei vedea în special semnele de circulaţie şi celelalte maşini din jurul tău.

„Dacă eşti înfometat, atenţia îţi va fi atrasă de firmele magazinelor alimentare, iar când cauţi o adresă, vei fixa doar numerele caselor" (Rita Gilbert şi William McCarter: *Living with Art*, A Knopf Inc. New York, 1988, pag. 24).

Tot aşa, în gară, fiind grăbit, nu vei observa marea de oameni, fiecare cu problemele lui, ci numai trenul care va pleca peste câteva secunde.

Pornind de la astfel de experienţe s-a născut şi termenul popular care denumeşte privirea „căutătură".

Creierul este deci, deseori, mai important decât ochii în alegerea a ceea ce vezi trecând prin lume.

În viaţa zilnică a omului obişnuit predomină prin urmare preocupările practice.

Comunicarea prin imagine „de dragul imaginii" e de obicei neglijată, împinsă în domeniul subconştientului, al iraţionalului, considerată un fenomen secundar.

Fac excepţie cei „dotaţi" pentru artele vizuale, îndrăgostiţii de imagine, pentru care viaţa înseamnă un continuu minunat spectacol, un permanent acces la tainele universului.

În acest sens, se înţelege şi mai bine afirmaţia lui Brâncuşi că „artistul rămâne mereu copil".

Nu este însă niciodată prea târziu pentru a deschide bine ochii şi a lăsa să pătrundă în suflet bucuria.

Paul Cezanne (1839-1906)

Pictor francez contemporan cu impresioniştii, cu care expune din 1874, Cezanne este şi el un colorist, care evită umbrele negre ale realiştilor precedenţi (Courbet), înlocuindu-le cu tonuri colorate de diferite valori. El nu se opreşte însă la efectele de lumină, ci construieşte forme dense, puternic conturate.

El marchează etapa următoare, a post-impresionismului din anii 1900. Pictura lui a inspirat şi pe fovişti – prin expresivitatea culorilor – şi pe cubişti – prin stilizarea geometrică a volumelor.

COMUNICAREA PRIN CUVINTE ŞI CEA PRIN IMAGINI

CE ESTE MORFOLOGIA IMAGINII?

Sculptorul olandez Ben Schasfoort spunea: „Comunicarea vizuală trebuie predată în şcoală ca o a doua limbă maternă" (Congresul INSEA, Lisabona, 1994).

Pornind de la această sugestie, vom compara în cele ce urmează transmiterea scrisă sau vorbită cu cea prin imagine, căutând asemănările şi deosebirile dintre ele (nu e vorba aici de artă).

Atât studiul limbii materne cât şi educaţia vizuală încep cu însuşirea elementelor de bază şi cu învăţarea regulilor şi convenţiilor unanim acceptate şi înţelese de toată lumea. Mesajul va fi transmis astfel cât mai corect. Vom ilustra paralela cu un anunţ din metroul bucureştean *Nu vă sprijiniţi de uşi*, compus din text şi imagine (cu subînţelesul *ca să nu căderi în afară*).Textul anunţului este scurt şi concis, iar desenul spune acelaşi lucru, dar e mai impresionant, mai concret. Să încercăm să-l descifrăm: personajul e redus la esenţialul unei siluete, fără nicio indicaţie asupra sexului, vârstei sau înfăţişării cuiva anume, referindu-se în general la orice „om". Poziţia lui e instabilă, sprijinită doar pe un picior, iar mâna se propteşte pe uşă, care abia se ţine.

Întâlnim în acest exemplu cele mai simple componente ale oricărui gând rostit sau scris şi ale oricărei imagini vizuale.

Atenţie: pentru a uşura înţelegerea, am scris *tot ce se referă la limba vorbită sau scrisă cu litere cursive*, iar ce se referă la imaginea vizuală, cu litere drepte.

Morfologia studiază elementele comunicării.

Primul element fundamental al limbii este ***sunetul****, rupând tăcerea, (sau* ***litera*** *scrisă, pe foaia albă). Prin gruparea mai multor sunete*

▸ Anunţ din metroul bucureştean

se formează ***cuvinte***. În lumea văzută, un **punct** de lumină în întuneric, o stea pe cerul nopţii e primul semn, ireductibil al Universului. Punctele alăturate formează **linia**, cum e cea lăsată de o stea căzătoare, un şir de puncte de lumină, sau, prin aglomerare, **pata**. ***Substantivul*** are corespondent în **fiinţa** sau **lucrul** redate în imagine (ex. omul, uşa). De aici încep însă deosebirile.

Verbal, însuşirea este indicată prin ***adjectiv*** *– cuvânt separat* – pe când în desen ea face corp comun cu substantivul, modificând înfăţişarea acestuia. Spre deosebire de *cuvântul scris care, indiferent de forma, mărimea sau grosimea literelor, îşi păstrează mereu acelaşi înţeles*, cea mai simplă linie trasă pe hârtie sugerează prin **aspectul** ei asociaţii cu calităţi, de pildă subţirimea cu delicateţea şi slăbiciunea (uşa), grosimea cu forţa (omul) etc.

În vorbire un echivalent ar fi ***intonaţia*** *(blândă, răstită, insidioasă etc.), capabilă să schimbe şi să nuanţeze înţelesul comunicării.* În lumea văzută, totul decurge din **lumină**, fără de care nimic nu s-ar distinge. De la albul strălucitor la negrul absolut se întinde scara **valorilor**, o înşiruire de tonuri echivalente notelor muzicale, de la cele mai înalte, la cele mai joase.

Semnele imaginii îşi schimbă aspectul şi îmbrăcându-se în **culoare**, în toate nuanţele curcubeului. În anunţul din metrou, albastrul sugerează noaptea care domneşte în galeriile subterane.

Chiar şi **materialul** din care e făcut desenul contribuie la definirea lui. Mai mult decât atât, în imagine substantivul înglobează până şi ***verbul***, o linie fiind capabilă să indice, ea singură, starea sau acţiunea.

Pictorul şi desenatorul german Paul Klee îşi începea cursul despre fundamentele artei la Şcoala de arhitectură şi artă aplicată Bauhaus, desenând o dreaptă aşezată în diferite poziţii şi îi îndemna pe studenţi să-şi conştientizeze asociaţiile involuntare.

Trasată **orizontal**, linia sugerează o pasivă supunere faţă de forţa gravitaţiei, ca un trup întins în somn sau în moarte sau un pom doborât.

Înfiptă **vertical**, ea înfrânge atracţia pământului, ca un om în picioare, o plantă care creşte sau spiritul care se înalţă spre cunoaştere.

Aşezată **oblic** este resimţită ca o poziţie ce nu poate dura, ca o mişcare ce duce fie spre liniştea orizontalei, fie spre stabilitatea verticalei, având deci o direcţie ascendentă sau descendentă.

În anunţul nostru, acţiunea se citeşte din oblicele braţului şi piciorului, indicând liniile de forţă care împing uşa.

Şi ***adverbul*** *din gramatică* îşi găseşte astfel echivalentul în direcţia, viteza şi felul mişcării.

CE ESTE SINTAXA IMAGINII?

Asocierea elementelor limbajului în organisme mai mult sau mai puţin complexe oferă şi ea similitudini şi deosebiri între *limba vorbită sau scrisă* şi *imaginea vizuală*.

Propoziţiei îi corespunde o **compoziţie plastică simplă** – de exemplu, anunţul din metrou. *Unei* ***fraze*** *stufoase* îi corespunde o **compoziţie plastică dezvoltată**, ramificată în spaţiu şi timp.

Subiectul *poate fi plasat la începutul propoziţiei, pe parcursul ei sau la sfârşit.* **Eroul** imaginii poate fi găsit de la prima privire, în centrul panoului, determinând acţiunea, sau e descoperit, ca o surpriză, în oricare punct al suprafeţei. În avertismentul din metrou, el e văzut după citirea textului, ca o ilustraţie, îmbogăţindu-i sensul.

Atributul *are în compoziţie soarta adjectivului faţă de substantiv, de a defini un aspect al subiectului reprezentat.*

Predicatul *desemnează peste tot acţiunea* – omul din metrou se sprijină de uşă. În toate cazurile, ca să se întâmple ceva trebuie să existe măcar doi factori între care se simte o tensiune. În imagine elementele ei se disting şi se opun prin **contrastul** dintre lumini şi umbre, culori şi forme plastice. Contururile personajelor şi obiectelor se pot articula cursiv (duct continuu) sau frânt, ca urmare a unei agresiuni. Ruperea regulată oglindeşte voinţa ordonatoare, pe când cea neregulată sugerează accidentalul. În anunţul din metrou, majoritatea liniilor şi formelor sunt cursive, în afara unghiurilor care atrag atenţia asupra primejdiei deschiderii uşii din mers.

O **culoare** nu este percepută mereu la fel, ci depinde de mediul din jur. Efectele sugestive ale unei culori reies cu precădere din comparaţia cu zonele alăturate, diferit colorate, pe care ochiul se străduieşte să o distingă. Prin alăturarea a două culori se creează **tensiuni** cu atât mai puternice cu cât acestea sunt mai diferite între ele ca lungime de undă, luminozitate etc. Anunţul din metrou alătură albul şi albastrul. Situaţia se complică cu cât intervin mai multe culori.

Timpul, modul sau locul acţiunii pot fi precizate în vorbire de ***complemente****, în cuvinte separate.*

Imaginea reprezintă **spaţiul** direct, ca mediu în care sunt cuprinşi eroii, figurat prin convenţii cunoscute (diferitele tipuri de perspective). Şi **timpul** e sugerat prin felul compoziţiei, prin succesiuni de cadre (ca în benzile desenate), suprapuneri de registre sau deschideri de perspectivă (prezentând fapte care vin din trecut sau se îndreaptă spre viitor). **Ritmul** acţiunii, desfăşurat în timp, ca şi mersul, diferă prin cadenţă (regulată sau nu), viteză etc.

Din succinta noastră paralelă rezultă clar că cele două moduri de comunicare – **limba vorbită / scrisă** şi **imaginea vizuală** nu se pot suprapune perfect, nici traduce una într-alta, aşa cum nici nu se pot substitui, ci doar completa reciproc. În anunţul din metrou, textul spune *doar Nu vă sprijiniţi de uşi*, dar imaginea, arătând fragilitatea uşii, este cea care explică de ce nu trebuie s-o facem.

În concluzie, pentru învăţarea unei limbi există multe reguli precise, pe când în comunicarea vizuală sunt vehiculate altfel de convenţii, lăsând o mai mare libertate exprimării originale. Imaginea este prin urmare mai impresionantă decât vorba, care e mai abstractă. Dacă anunţul din metrou s-ar fi limitat la scris, pasagerii nici nu l-ar fi observat. Din acelaşi motiv, şi celelalte comunicări din spaţiile publice sunt de preferinţă desene care au avantajul perceperii instantanee şi sunt uşor de înţeles şi pentru analfabeţi.

▲ Contraste

Copacul magic pictat de Viorel Mărginean este imposibil de tradus întocmai în cuvinte. Se poate face un inventar al ramurilor, frunzelor şi păsărilor, se pot enumera culorile lor, dar ceea ce scapă printre cuvinte este tocmai farmecul magic, copilăresc.

Deşi fiecare privitor primeşte darul artistului altfel, potrivit propriei sensibilităţi şi culturi, nimeni nu poate rămâne rece în faţa revărsării de vitalitate şi veselie tonică. Dincolo de îmbulzeala de verdeaţă şi păsăret, care pare că zburătăceşte la întâmplare, se ţese o ordine şi o împăcare divine.

◀ Viorel Mărginean
Copacul magic,
2000, ulei pe pânză,
130,5×130,5 cm
Colecţia artistului

Viorel Mărginean (n. 1933)
Fiu de pădurar din Transilvania, a studiat pictura la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. Şi-a găsit de la început un stil personal marcat de candoare copilărească, păstrând-o nealterată de-a lungul unei activităţi neobişnuit de bogate concretizate într-un număr mare de expoziţii în ţară şi străinătate. Concomitent a acceptat cele mai înalte funcţii în UAP, a condus MNAR şi a fost ministru al culturii. Este membru al Academiei Române, al celor din Paris şi Roma.

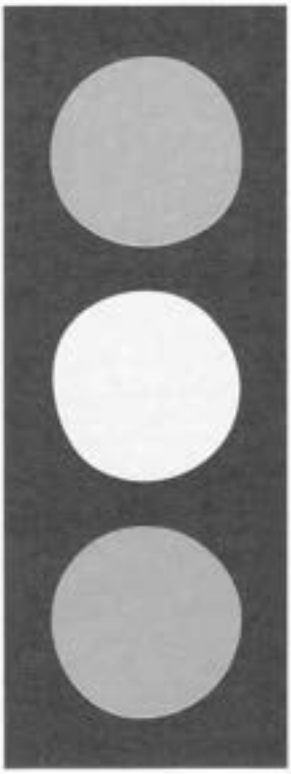
COMUNICAREA ŞTIINŢIFICĂ ŞI CEA ARTISTICĂ

Pentru a comunica între ei, oamenii au folosit mereu două căi:

1) *Informaţia univocă*, precisă, care se face în scop practic sau ştiinţific (aceeaşi pentru toţi oamenii, cu un singur sens). În planul limbii vorbite ori scrise este limbajul legilor ştiinţifice sau juridice, a telegramei sau buletinului de ştiri. În limbajul vizual avem de-a face cu semnale vizuale clare cum sunt: semafoare, indicatoare rutiere, planuri sau hărţi, uniforme militare sau civile etc.

2) Transmiterea unei *trăiri artistice personale*, implicând toate funcţiile sufleteşti, care se exprimă prin cuvinte şi imagini ambigue, şi mai înseamnă şi altceva decât par la prima vedere. Complexe, interpretabile, înţelegerea lor diferă de la om la om.

În limba vorbită sau scrisă e folosit limbajul literar, de la epistolă la roman, la toate formele poetice, în limbajul vizual se disting: *artele plastice* (destinate mai ales contemplării) şi *artele decorative* (îndeplinind în acelaşi timp o funcţie utilă).



În toate cazurile, imaginea vizuală acţionează imediat, mai impresionant asupra privitorului decât cuvântul. Iată exemplul cel mai simplu:

Cuvântul STOP înseamnă în toate limbile europene „Stai pe loc", „Opreşte-te". Becul roşu al semaforului spune acelaşi lucru. Dintre cele două moduri de semnalizare – verbal sau prin culoare – s-a generalizat semaforul, care trezeşte o reacţie mult mai vie în cei care circulă pe străzi.

De ce a fost ales roşul şi nu galbenul, verdele sau albastrul ca semn convenţional al opririi traficului?

Examinându-ne propriile stări sufleteşti observăm că în faţa culorii roşii devenim mult mai atenţi şi încordaţi decât privind orice altă culoare. Psihologii au constatat că acesta e răspunsul involuntar al oricărei fiinţe în faţa primejdiei, iar roşul se asociază cu focul sau cu sângele, transmiţând experienţa generaţiilor care s-au succedat din preistorie până azi. Mai mult decât atât, oamenii de ştiinţă au stabilit că vibraţiile luminoase colorate acţionează direct asupra sistemului vegetativ care reglează funcţiile vitale, fără nevoia unei dirijări conştiente.

De pildă, roşul excită sistemul simpatic, provocând creşterea tensiunii arteriale, tahicardie, accelerarea respiraţiei, micşorarea pupilei, ca sub acţiunea unei lumini intense, în timp ce albastrul închis calmează, datorită activării sistemului parasimpatic, care scade tensiunea, răreşte bătăile inimii şi respiraţia, lărgeşte pupilele, ca la umbră.

Iată deci că cel mai simplu semn vizual, concret, e mai încărcat cu trăiri senzoriale, amintiri şi legături emoţionale decât cuvântul echivalent, prin comparaţie mult mai abstract.

Folosind aceleaşi elemente de limbaj ca şi comunicarea practică, ştiinţifică, literatura şi artele plastice vor să spună cu totul altceva decât ceea ce reprezintă.

Faţă de existenţa obişnuită, *trăirea artistică* apare ca o revelaţie a unei alte realităţi, mai profunde. Pornind de la experienţa unuia din simţuri, de la un acord de forme, culori sau sunete, creaţia artistică trezeşte la viaţă întreaga fiinţă umană.

După cum am mai spus, oamenii de ştiinţă au înregistrat intrarea în rezonanţă, pe rând, a tuturor centrilor nervoşi. Spre deosebire de *informaţia simplă*, cu un singur înţeles, *univocă, vibraţia artistică* se declanşează prin surpriză, atunci când descoperim că mesajul poate avea mai *multe sensuri*, stârnind asociaţii şi emoţii, trezind reacţii personale diferite fiecărui privitor.

Pentru a exprima o trăire de excepţie, mijloacele de comunicare obişnuite sunt folosite în mod neobişnuit: „un gât de lebădă" nu e normal pentru o femeie, dar suprapunerea celor două imagini formează o metaforă expresivă, ca şi „păr de aur", „mâini de fildeş" etc.

Metafora sau simbolul, prezente şi în literatură, sunt de fapt suprapuneri a două sau mai multe imagini care laolaltă alcătuiesc ceva nou, nemaivăzut, irepetabil.

Problemele ştiinţelor se rezolvă doar prin încordarea gândirii logice, pe când opera de artă cere participarea întregii fiinţe a privitorului. Acesta trebuie să-şi concentreze atenţia în

afara, dar şi înlăuntrul sufletului său, să privească – dar mai ales să-şi asculte – propriile emoţii, gânduri şi sentimente, trezite odată cu contemplarea operei.

Imaginea artistică nu are prin urmare un singur înţeles, ea nu se adresează doar minţii ci întregului suflet al privitorului, personalităţii sale unice, inconfundabile.

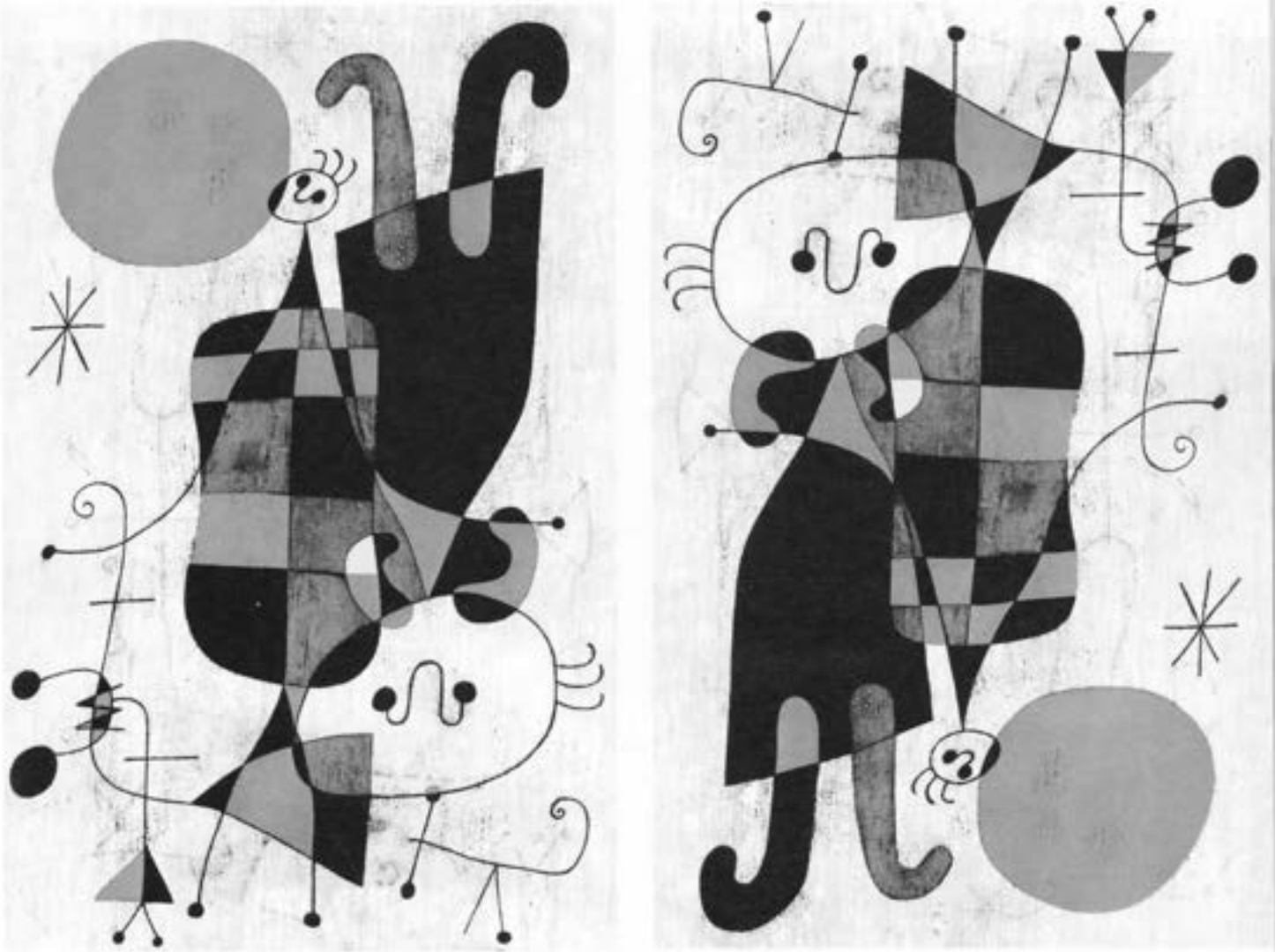
Doar aşa se explică reacţiile diferite de la om la om în faţa aceleiaşi opere.

Să privim împreună un tablou care atrage atenţia printr-o pată la fel de vie ca şi un semafor.

Ce-o fi vrând să spună? Parc-ar fi joaca unui copil: cercuri negre, pătrăţele, un cap în sus, altul în jos... Citim titlul lucrării „Chipuri răsturnate". Ce-ar fi să întoarcem imaginea? Aha, s-a limpezit: e un cântăreţ cu vioara lui, însufleţită şi ea ca un omuleţ, iar în jur zboară un fel de note muzicale. Ne imaginăm pe loc ritmul unei melodii săltăreţe pe care fiecare şi-o închipuie în felul său. Cine e vesel „simte" vioiciunea roşului, cine e trist „simte" negrul, dar indiferent nu poate rămâne nimeni la clinchetul ca de castaniete.

Asta a vrut să transmită pictorul Joan Miró, şi, ca să nu ne mulţumim să „pricepem" imaginea, a întors-o pentru a lăsa să vorbească doar formele şi culorile.

▼ Joan Miró
(1893-1983)
Chipuri răsturnate,
1949,
ulei pe pânză,
81 × 55 cm,
Kunstmuseum, Basel



Joan Miró (1893-1983)
Artist spaniol, s-a afirmat în perioada interbelică. La fel ca prietenii săi, pictorii suprarealişti, ocoleşte rigoarea gândirii logice, folosindu-şi fantezia în crearea unei lumi posibile, populată de fiinţe stranii. Recurgând, ca şi copiii mici, la semne simple, linii şi pete de culori vii, Miro transmite aceeaşi vioiciune ca şi Bruegel, dar într-o formă mai liberă şi mai jucăuşă.

ARTA POETICĂ A IMAGINII

Tunetele şi fulgerele dinaintea ploii pot fi descrise obiectiv de un anunţ meteorologic sau de un reportaj fotografic. Cu totul altfel apar însă într-o icoană pe sticlă, ilustrând legenda populară a Sfântului Ilie. Imaginea este o metaforă poetică. Prima privire asupra icoanei produce un şoc: senzaţia fulgerului, care săgetează ochii, e dată de petele de roşu viu ale cailor şi ale florilor care ard ca flacăra. Ochii cad în primul rând pe caii înaripaţi, din mijloc, care zboară, înhămaţi după altă pereche de cai care a şi ajuns la marginea din dreapta a tabloului.

De acolo ne îndreptăm atenţia firesc, alunecând pe norii albi, spre stânga, unde îl descoperim pe bătrânul Sfânt Ilie, în căruţa lui, ţinând hăţurile.

De abia după aceea vedem că, dedesubtul norilor, în dreapta, Sfântul mai apare o dată, în altă scenă a vieţii lui, meditând retras în pustie, hrănit de un corb, pe când în stânga un ţăran (discipolul lui Ilie, Elisei), ară cu plugul tras de

▼ Anonim din Ţara Oltului
Profetul Ilie,
prima jumătate a sec. XIX,
icoană pe sticlă,
48,5 × 57,5 cm,
Muzeul Colecţiilor,
Bucureşti

Muzeul Colecţiilor, Bucureşti

Colecția Muzeului Țăranului Român, București

◂ *Sf. Ilie* – variantă – Țara Bârsei, Transilvania, sec. XIX, tempera pe sticlă, 48 × 43 cm, Colecția *Muzeului Țăranului Român*, București

boi. În varianta alăturată, scena este încununată de un înger, iar Elisei mai apare o dată, în stânga jos, primind mantia pe care i-a aruncat-o Sf. Ilie ca semn că-i va fi urmaș. Imaginea noastră este construită din contraste de tot felul: compoziția alătură pe două registre două lumi diferite: sus – cea celestă, fantastică, jos – cea terestră, a vieții zilnice. Acțiunea diferă și ea: sus, pe drumul ce suie pe cer, mișcarea este vie prin mulțimea oblicelor instabile ale aripilor, picioarelor, hamurilor, pe când jos, pe pământ, țăranul și boii muncesc lent, opintindu-se anevoie. Spațiul este descris doar pe verticală, de la dealuri până la nori și stele, totul este văzut frontal, fără nicio adâncime. Acordul cromatic e simplu, redus la trei note clare, distincte, ca și rimele poeziilor populare.

Roșul, albul și negrul se pun reciproc în valoare, iar alăturarea lor bruscă dă un efect dramatic.

Pictura așternută pe sticlă (de fapt pe spatele sticlei, care o ocrotește), încercuind formele cu contururi negre și așternând culoarea în pete plate, fără modelarea volumelor, apropie icoana de *vitraliile medievale*, în care bucățile de sticlă colorată erau prinse în rame metalice. Prin concepția imaginii, redusă la esențial, emblematică, deasupra timpului și spațiului uman, icoana se înscrie în viziunea artei de tradiție bizantină a bisericilor ortodoxe. După ce am demontat astfel imaginea, constatăm cu mirare nu numai că nu ne-am plictisit de ea, ci că ne place și mai mult decât la început. Descoperim mai departe detalii pe care nu le observasem la început – siluetele amuzante ale boilor albi, ca niște mieluși cu corniță ascuțite și, mai ales, zăbovim un timp pe tărâmul fermecat al basmelor străvechi, povestite de bunici blajini ca Sfântul Ilie, în cuvinte potrivite, mereu șlefuite de generații, ca un descântec.

▲ Giotto (1266?-1337) ***Sărutul lui Iuda***, 1300, frescă, detaliu, *Capela Scrovegni*, Padova

Giotto di Bondone (1266?-1337)
Pictor italian, contemporan cu Dante (creatorul epopeii „Divina Comedia"). Autor al frescelor din Biserica Sf. Francisc, din Assisi și din Capela Scrovegni, din Padova.
În epoca în care în răsăritul Europei înflorea arta bizantină iar în apusul ei se manifesta stilul gotic, Giotto a rămas fidel viziunii monumentale romanice, cu adânci rădăcini în arta Antichității clasice greco-romane, asigurându-i continuitatea în arta italiană și pregătind astfel apariția Renașterii.

Un alt exemplu de metaforă poetică îl oferă *Sărutul lui Iuda*, pictat de Giotto în capela familiei Scrovegni, de la Padova. În centrul compoziției, Iuda îl învăluie pe Iisus cu mantia sa, amintind florile care se hrănesc cu insecte sau plantele din fundul apei care mănâncă pești. Toată semnificația gestului se explică prin contrastul dintre cele două chipuri, întruchipând, în linia succintă a profilului, unul – supremul bine, altul – răul.

Răstignirea, proiectată de Olga Greceanu pentru sala de judecată a primăriei din Piața Amzei, din București, este o variantă a celei din Sala de consiliu a Sfântului Sinod, aflată în incinta mănăstirii Antim, din București. În ambele versiuni compoziția e dominată de cămașa albă cu care e îmbrăcat Iisus pe cruce. Trupul Răstignitului, care apare de obicei dezgolit, legat numai pe șale cu o năframă, lăsând la vedere urmele suferinței omenești și rana făcută de lancea soldatului, este înlocuit aici cu forma geometrizată, simplă și pură, a cămășii din pânză albă, groasă. Prin așezarea mânecilor ca mari aripi albe, Iisus pare gata să-și ia zborul, prefigurând Învierea și Ridicarea la cer.

Personajele din jur, în atitudini de jale, sunt și ele drapate în falduri largi, liniștite, exprimând nu încrâncenare și revoltă ci împăcare. Prin asociațiile poetice sugerate pictura atrage astfel atenția privitorului nu asupra reportajului unei morți tragice, ci asupra semnificației jertfei lui Hristos, nu redă realitatea concretă ci simbolul abstract.

◀ Olga Greceanu
Răstignirea,
Proiect pentru
Judecătoria
din Piața Amzei,
București, 1937

Olga Greceanu (1890-1978)
A făcut parte din prima generație de femei-pictor din România, fiind celebră în perioada interbelică pentru picturile murale din Universitatea de Arhitectură I. Mincu, Primăria sectorului 1 și Institutul de Istorie N. Iorga, București, ca și pentru picturile de șevalet expuse în țară și în străinătate. A scris cărți despre artă, *Compoziția murală, Specificul național în pictură, Femei pictore de altă dată, Dicționar biblic ortodox* etc.

MIJLOACELE DE EXPRESIE VIZUALĂ

Imaginile create de om, de la anunţul cel mai modest, cu un singur înţeles precis, la cea mai profundă operă de artă, care-şi revelează la fiecare întâlnire noi sensuri, toate folosesc pentru a comunica aceleaşi mijloace. Arhitectura, artele vizuale, fie ele plastice sau decorative, monumentale sau miniaturale, statice sau dinamice, ca şi imaginea omului, toate sunt alcătuite din desen, lumină, culoare şi sugestiile materialului.

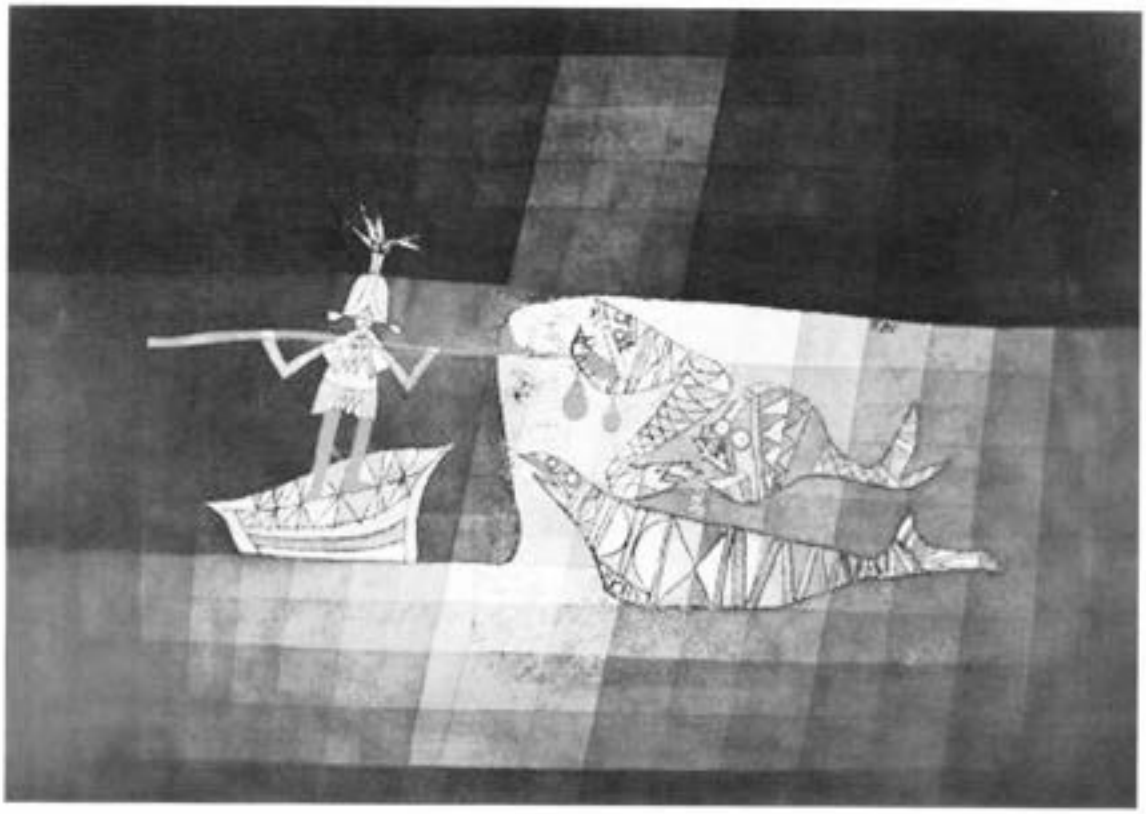
• *Desenul* stabileşte limitele planurilor, contururile, proporţiile, structura compoziţiei şi detaliile. În desen au fost concretizate planuri şi proiecte ale unor construcţii sau invenţii, unele din ele imposibil de realizat la data concepерii, din motive tehnice, cum erau submarinul sau elicopterul lui Leonardo da Vinci.

• *Lumina şi umbra* modelează volumele în spaţiu şi tot ele sugerează pe suprafaţa plană relieful, ca şi cum razele soarelui ar fi răsfrânte de volumele din prim-plan, neputând pătrunde în scobituri şi locuri ascunse. La fel ca şi în sunetele muzicii, între alb şi negru se întinde un şir lung de trepte (valori) care, alăturate, au dus la „sfumato" delicat cu care Leonardo învăluia formele pentru a evidenţia nuanţe de expresie, pe când, aşezate contrastant, au creat „clar-obscurul tenebrozist", de un dramatism brutal, al lui Caravaggio.

• *Culoarea* are cel mai mare impact afectiv, dând imaginii tonalitatea sufletească particulară. Ea domină în pictură, de la desenul înviorat de câteva accente, la tabloul lucrat în pasta de ulei, dar e nelipsită şi în toate celelalte domenii artistice, de la sculptură la cromatica interiorului şi la acordul obţinut prin asortarea veşmintelor.

• *Materialul* din care e făcută lucrarea stârneşte reacţii ale tuturor simţurilor, senzaţii tactile, de rece-cald, apropiere sau depărtare, neted sau aspru etc., dar şi sonore, şi chiar şi de miros şi gust, care se asociază imaginii, acţionând deseori ca metafore.

Vom reveni asupra acestora la fiecare capitol al cărţii.



▸ Paul Klee (1881-1973)
Scenă de bătălie din opera fantastico-comică Marinarul, 1923, acuarelă şi ulei pe hârtie lipită pe carton, 34,5 x 50 cm, *Kunstmuseum*, Basel

SCARA VALORILOR

Pentru ca o imagine vizuală să-şi îndeplinească rolul de comunicare artistică pentru care a fost menită, este nevoie de:

• *Creator*, artistul care concepe mesajul.

• *Operă*, în care se întrupează mesajul şi care îl păstrează şi îl transmite mai departe privitorilor.

• *Comanditar*, mecena sau sponsorul, care plăteşte lucrarea şi care impune subiectul, deseori şi stilul.

• *Educator*, intermediarul care uşurează transmisia, explicând lucrarea publicului, prin critica de artă orală (prin publicitatea radio, TV etc.) şi scrisă, cum e cartea de faţă.

• *Public* receptor, de vârste şi niveluri de cultură diferite.

Să ne oprim un moment la ultimul factor al comunicării. Ca tot ce e pe lume şi evoluează, cunoaşterea unei picturi, a unei sculpturi, sau a oricărui obiect cu calităţi artistice nu poate fi încheiată după o singură vizionare; odată cu trecerea timpului, spectatorul dobândeşte mereu alte posibilităţi de înţelegere, acumulează noi cunoştinţe, trece la alt nivel de cultură, schimbându-şi neîncetat preferinţele. Cine nu-şi aminteşte cu dispreţ de vreo poză dulceagă admirată în copilărie? Diderot spunea: *criticul de artă e cel care îi face pe ceilalţi să se ruşineze de ce le place.* Să nu ne grăbim de aceea să negăm valoarea lucrărilor către care nu am găsit calea de acces, căci nu se ştie când se poate stabili legătura şi produce revelaţia, acel „Aha!!", care declanşează bucuria.

Lipsa de cultură produce confuzia între *arta adevărată* şi *înlocuitorii ei ieftini*, ceea ce se numeşte de obicei *kitsch* (termen german apărut la sfârşitul secolului al XIX-lea, dar folosit frecvent mai ales în ultimele decenii).

Pentru destul de mulţi, imaginea „drăguţă" e însă prima treaptă, cea mai de jos, de la care încep să suie, prin cultură, spre arta adevărată.

Dar cum putem şti că am ajuns la ea? Că nu ne înşelăm din nou? Răspunsul e în noi, nu în afară.

Piaţa e năpădită de peisaje cu lebede, covoare de perete reprezentând „Răpirea din Serai" sau căţeluşi de porţelan. Colecţia de statuete a lui N. Ceauşescu figurează la loc de cinste în *Enciclopedia americană a prostului gust* (J. şi M. Stern, Ed. Calman Levy, 1993).

▲ Canava pentru goblen (cusut de mână), Bucureşti, 2002

Ce-i poate face pe unii să-şi umple casa cu obiecte nefolositoare care nu spun nimic? Unii adună amintiri (ursuleţi şi păpuşi) sau suveniruri de călătorie din sentimentalism, prin urmare fără emoţie artistică. Alţii doresc să imite un ambient-model văzut cândva – de obicei în copilărie şi râvnit ca o dovadă de bună stare – iar satisfacţia la care ajung când îşi atârnă pe pereţi tablouri cu ramă lată aurie – indiferenţi la calitate şi chiar la ceea ce reprezintă – este vanitatea şi nu vreo bucurie estetică.

Kitsch-ul amuză, nu cere privitorului niciun efort, e o joacă fugară care nu-i reţine atenţia. În opera de artă, artistul a investit o parte din sufletul său, a prins acea miraculoasă intrare în rezonanţă a întregii sale fiinţe cu armonia universală – numită de obicei „inspiraţie" – şi a muncit din greu să o traducă într-o imagine concretă. Receptarea acestei investiţii bogate şi profunde se face prin maxima concentrare a atenţiei privitorului. Cum am mai spus, fiziologii au urmărit reacţiile centrilor nervoşi care sunt acţionaţi pe rând, pornind de la cei optici şi cuprinzând apoi progresiv întreg sistemul nervos, până se ajunge la *trăirea totală.*

▶▶ Theodor Pallady (1871-1956)
Pălăria şi umbrela artistului,
1937-1938,
0,664 x 0,525 m,
ulei pe pânză,
Muzeul Zambaccian,
Bucureşti

Muzeul Național de Artă al României

I. ARTELE BIDIMENSIONALE - PLANE

Artele vizuale cu două dimensiuni, lungimea şi lăţimea, aşternute pe o suprafaţă plană (zid, pânză, hârtie etc), sunt rezultatul unor convenţii, sunt semne, la fel ca şi scrisul, care cer o iniţiere. Unele colectivităţi, rămase pe o treaptă primitivă de cultură, nu descifrează nici o pictură şi nici o fotografie.

La începutul lor a fost probabil doar o urmă a prezenţei omului, lăsată de talpa piciorului adâncită în nisipul ud al unui mal sau de palma mulată în culoare şi aplicată pe peretele de piatră al peşterii. Au urmat contururile fiarelor de care depindea viaţa omului preistoric, trasate de cei mai talentaţi membri ai tribului, socotiţi vrăjitori. În Egiptul antic, scrisul pictografic înlănţuia desene rezumate ale imaginilor din natură. Alte civilizaţii au stabilit de la început convenţii abstracte, ca de pildă locuitorii Ţării dintre râuri, Mesopotamia, care au codificat urmele lăsate pe o cărămidă din lut moale de un cui (ca o linie încununată de o mică perpendiculară) în scrierea cuneiformă.

De-a lungul timpului, scrisurile s-au diversificat odată cu limbile vorbite, dar şi-au păstrat, prin aspectul lor concret, capacitatea de impresionare a oricărei imagini, care acţionează asupra subconştientului, chiar dacă mintea cititorului e atentă numai la ce se comunică. Astfel, dacă într-un scris domină unghiurile, ca în gotic, *acestea sugerează rigoare şi agresivitate, pe când curbele caracterelor* arabe *se urmăresc ca valurile mării, în voia soartei. Alfabetele variază după felul în care, la început, au fost trasate literele cu mâna. Aşa de pildă, caracterele latine, de grosime constantă, săpate în piatră în Roma antică, sunt rezultatul unor gesturi hotărâte dar stăpânite, pe când cele caligrafiate pe hârtie, cu peniţa şi cerneală, cu o linie când lată când subţire, amintesc apăsarea pasionată a mâinii.*

Computerul oferă o gamă largă de fonturi, din care fiecare îşi poate alege pe cel mai potrivit firii sale şi atmosferei sufleteşti a textului. Departe de a fi indiferent, fiecare din acestea, fiind nu numai semn dar şi imagine, poartă o încărcătură expresivă de care trebuie să se ţină seamă.

Comunicarea vizuală se face însă mai ales prin artele plastice şi decorative (de valoare inegală, ca orice e pe lume). Pe când pictura, realizată în diverse tehnici, are menirea de a reda în imaginea plană tot ce există şi chiar ce nu există, ca o ***fereastră deschisă spre o altă lume,*** *reală sau iluzorie, artele decorative sau aplicate îndeplinesc şi o funcţie utilă, care determină aspectul obiectului.*

Genurile artelor plane, care vor fi prezentate în paginile următoare, sunt extrem de diverse, de la grafica pe hârtie la fresca pătrunsă în tencuiala zidului, de la tabloul de şevalet, înrămat, şi până la fotografie sau afişul stradal. Ecranul televizorului sau al computerului sunt la fel de plane, dar de imaginile lor mişcătoare ne vom ocupa în ultimul capitol, cel despre artele cinetice.

Artele plane, la început unicate preţioase, au fost, în timp, multiplicate *prin tehnici din ce în ce mai complicate dar mai uşor de mânuit. Gravura, imprimată cu tipar de lemn sau din metal, apoi pe piatră, a asociat imaginea textului scris, dezvoltându-şi apoi capacităţile proprii de expresie artistică. Fotografia a urmat acelaşi parcurs, devenind o artă independentă etc.*

MIJLOACELE DE EXPRESIE ALE IMAGINII PLANE

Desenul, lumina şi umbra, culoarea şi materialul utilizat au fiecare rolul său pentru a face ca, pe o suprafaţă plană, un artist să poată sugera spaţii sau reliefuri, munţi şi văi, personaje în mişcare, exprimând toată gama stărilor sufleteşti.

Desenul e desigur cel mai important ; urma cărbunelui sau a unei mine de creion sau o linie trasă cu cerneală sau tuş poate fi deseori suficientă pentru a contura personaje şi acţiuni, a crea atmosfera, a sugera materialităţi şi chiar culori. Lucrarea *Oglinda*, de Picasso, e alcătuită numai din desen, fără valoraţie, subliniind doar contrastul părului întunecat cu ambianţa luminoasă, din contururi trasate cu tuş pe hârtie, ca un scris grăbit.

Aparent doar o scenă de gen – o tânără care se gătește – imaginea conţine şi o notă de mister, sabia căzută pe podea, care trimite la o posibilă acţiune dramatică.

▸ Pablo Picasso (1881-1973)
Oglinda,
prin 1920, desen, tuş

Pablo Picasso (1881-1973)
Artist plastic spaniol stabilit la Paris.
A ilustrat – şi deseori a determinat – principalele curente artistice de avangardă, înrâurind dezvoltarea picturii, graficii şi sculpturii secolului XX – de la expresionism la cubism sau suprarealism – şi întorcându-se deseori către sursele clasicismului antic.

DESENUL – SUFLETUL IMAGINII

În cele ce urmează vom examina elementele imaginii grafice şi combinarea lor expresivă într-o lucrare de artă executată doar în alb şi negru de pictorul japonez Kunisada: *Calul*.

Privite de la distanţă, trăsăturile nervoase par doar o notaţie fugară. Apropiindu-ne, privirea se îndreaptă firesc spre centrul imaginii, către capul calului, indicat de petele negre, vioaie, ale ochiului, urechilor şi nării. De aici, privirea alunecă pe conturul apăsat al curbei ce rezumă trupul mânzului lungit pe câmpie, plin de neastâmpăr, gata să se ridice. Deasupra lui, trunchiul noduros al unui copac întinde crengi subţiri, abia înfrunzite. Scena este prin urmare ocupată de două personaje: căluţul-erou, cu care privitorul se identifică, şi copacul – reprezentând natura. În timp ce calul intră cu totul în cadru, din copac nu se vede decât o creangă, sugerând continuarea naturii la nesfârşit. Diferenţele de formă detaşează fiinţa vie, cu trupul ca un fruct bombat, de cadrul vegetal, figurat din linii frânte. Prezenţa lor în pagină este la fel de importantă, echilibrată, exprimă armonia fiinţei cu universul.

Deşi aparent statică, compoziţia sugerează mişcarea datorită mulţimii liniilor mici, înclinate în diverse sensuri, dar mai ales oblicei mari pe diagonala formată de petele cele mai întunecate.

Materialele folosite – tuşul pe hârtie poroasă – determină tehnica spontană, reducerea trăsăturilor la esenţial. Fiecare atingere a pensulei lasă altfel de urme, făcându-ne să simţim astfel mişcarea mâinii artistului – apăsarea nervoasă la copac, alunecarea graţioasă ca o piruetă la spinarea calului, punctarea frunzuliţelor pe ramuri. Parcă simţim cu degetele părul neted sau scoarţa rugoasă, aspirăm aerul de primăvară sau auzim nechezatul calului. Însumarea observaţiilor, emoţiilor şi asociaţiilor stârnite de pictura de faţă, duce la o plăcută stare de liberă relaxare în natură, de tinereţe şi vioiciune.

În comparaţie cu pictura japoneză, ca prinsă în zborul pensulei într-o clipită de inspiraţie, desenul lui Picasso, deşi numai din trăsături subţiri, fără umbre, pare mult mai încărcat.

El trădează studiul artistului european, cu modelul în faţă, tentat să copieze tot ce vede, pe când Kunisada, lucrând în maniera asiatică, după ce a privit căluţul, i-a întors spatele, fixându-şi doar amintirea şi totodată simţirea, detaşate de orice balast inutil.

KITAGAWA KUNISADA (1786-1865)
Pictor şi gravor japonez din curentul Ukiyo-e („clipa care trece") care în secolele XVIII–XIX a produs numeroase imagini din viaţa zilnică a orăşenilor sau din teatrul popular. Reduse la esenţial, picturile şi gravurile pe hârtie erau lipite pe fâşii verticale de mătase, fără rame grele, agăţate pe perete, doar de un beţişor de bambus, uşor, pentru a nu lovi pe cineva în timpul frecventelor cutremure din Japonia.

▼ KITAGAWA KUNISADA (1786-1865)
Calul,
Colecţia H. Vever,
Paris

Muzeul Național de Artă al României

LUMINA ŞI UMBRA – PERSONAJELE DRAMEI

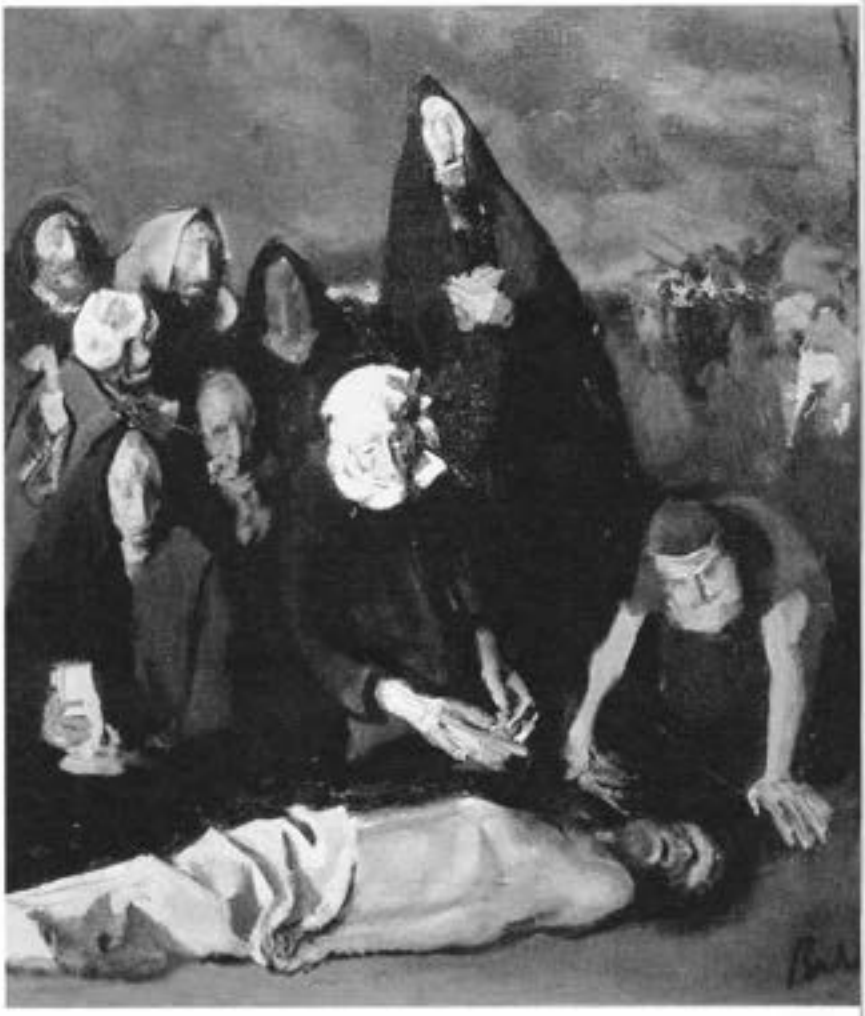
Metoda folosirii efectelor de lumină şi umbră în alcătuirea imaginii artistice bidimensionale se numeşte *clarobscur*. Istoria artelor a înregistrat diferite modalităţi, de la topirea delicată a luminii în desenele şi picturile lui Leonardo da Vinci („sfumato"), până la înfruntarea brutală a făcliilor cu întunericul nopţii din pânzele lui Caravaggio („tenebrosism"), în timp ce în tablourile lui Rembrandt, regia compoziţiei foloseşte un clarobscur învăluitor, cu treceri delicate, cu umbre colorate.

Ca şi atunci când, intrând de afară într-o încăpere întunecată, te acomodezi treptat, distingând din ce în ce mai multe amănunte, la fel, privind pictura maestrului olandez, valurile de umbră se risipesc şi dezvăluie gradat gesturile şi nuanţele expresiilor. Pânza *Haman implorând iertare Estherei*, aflată la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, reprezintă o povestire biblică, un episod din istoria poporului evreu, în robie persană. Sfetnicul regelui, Haman, pusese la cale uciderea evreilor din toată ţara şi jefuirea lor. Soţia regelui Artaxerxe, evreica Esthera, pentru a-şi salva neamul, s-a îmbrăcat în straie aurite, şi fermecându-l pe rege, l-a determinat să-i cruţe pe evrei şi să-l pedepsească pe Haman. Tabloul lui Rembrandt pune în lumină în primul rând strălucirea podoabelor Estherei, apoi, roşul, ca un foc mocnit, al veşmintelor lui Haman îngenuncheat şi, în sfârşit, chipul regelui care face semn cu sceptrul să i se îndeplinească porunca, spre nişte ostaşi ale căror figuri de abia se ghicesc în ultimul plan, în dreapta. Fiecare urmă a mâinii artistului, de la trăsăturile apăsate cu pasiune la cele mai uşoare atingeri ale penelului, trădează trăirea intensă, maxima concentrare sufletească.

În ceea ce priveşte finisajul, Rembrandt era de părere că o lucrare este terminată atunci când autorul a spus tot ce avea de spus. Prin dozarea luminii, artistul ne conduce astfel, ca pe o potecă în pădure, luminându-ne calea cu lanterna, pe drumul compoziţional. El ne face să parcurgem etapele într-o anumită succesiune, ne arată ce e mai important în imagine şi lasă în umbră tot ceea ce nu contează.

Corneliu Baba s-a luat la întrecere cu maeştrii din trecut, pictând teme etern umane, ca plângerea lui Hristos. Şi la el, alăturarea luminii şi întunericului sugerează înfruntarea binelui şi răului, a vieţii şi a morţii.

◀◀ Rembrandt van Rijn (1606-1669)
Haman implorând iertare Estherei,
ulei pe pânză,
236 × 186 cm,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti



Corneliu Baba (1906-1998)
Pictor român afirmat după al Doilea Război Mondial. Înfăţişarea tragică a ţăranilor şi muncitorilor din timpul orânduirii totalitare comuniste dezvăluie adânca lor suferinţă. Clarobscurul dramatic învăluie în umbre întunecate, delicate culori irizate care amintesc de pictura lui Gheorghe Petraşcu şi a spaniolului Francisco Goya.

▲ Corneliu Baba (1906-1998)
Pietà, 1982-1986,
ulei pe pânză,
149 × 126 cm

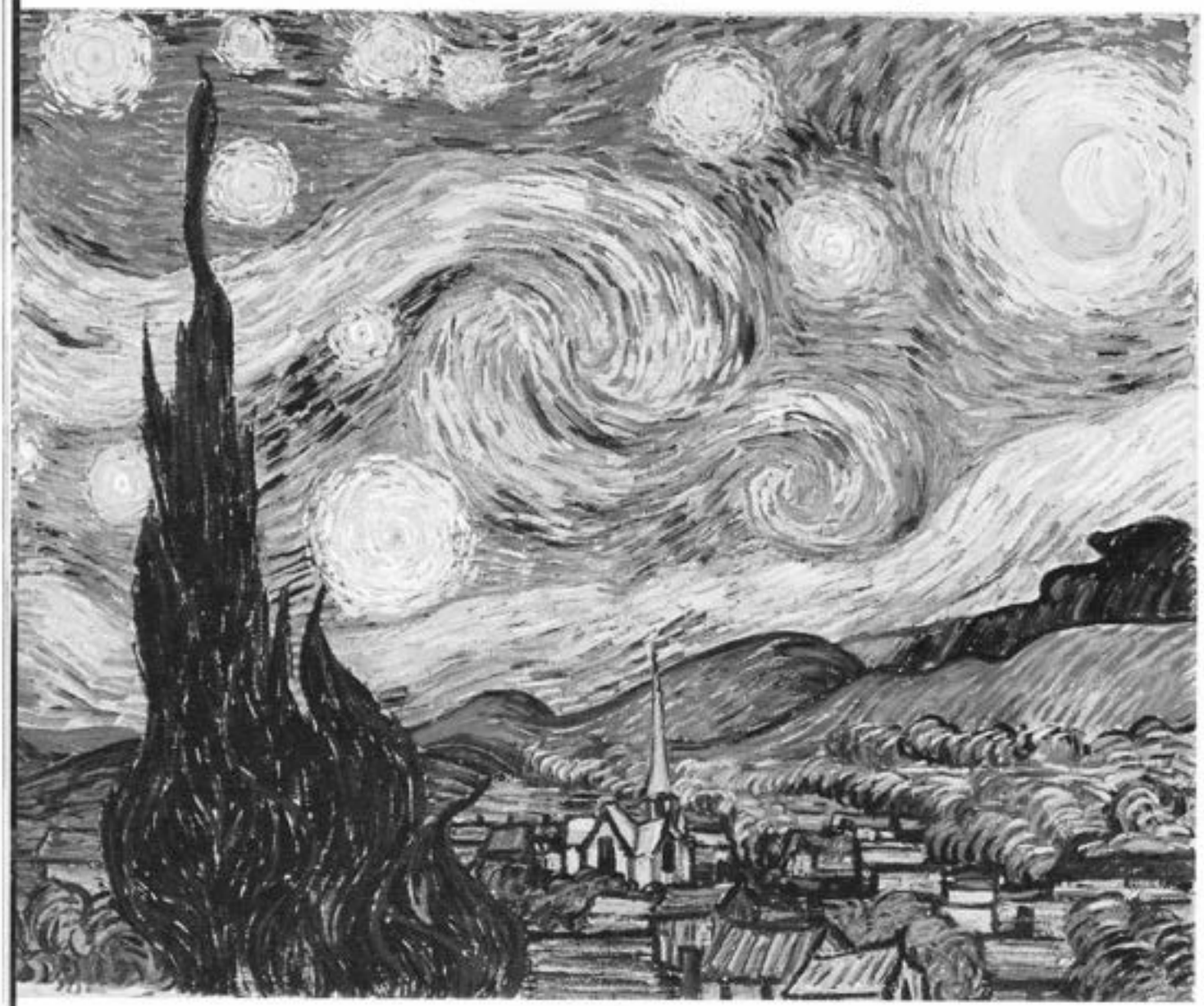
CULOAREA - VOCEA SUBCONŞTIENTULUI

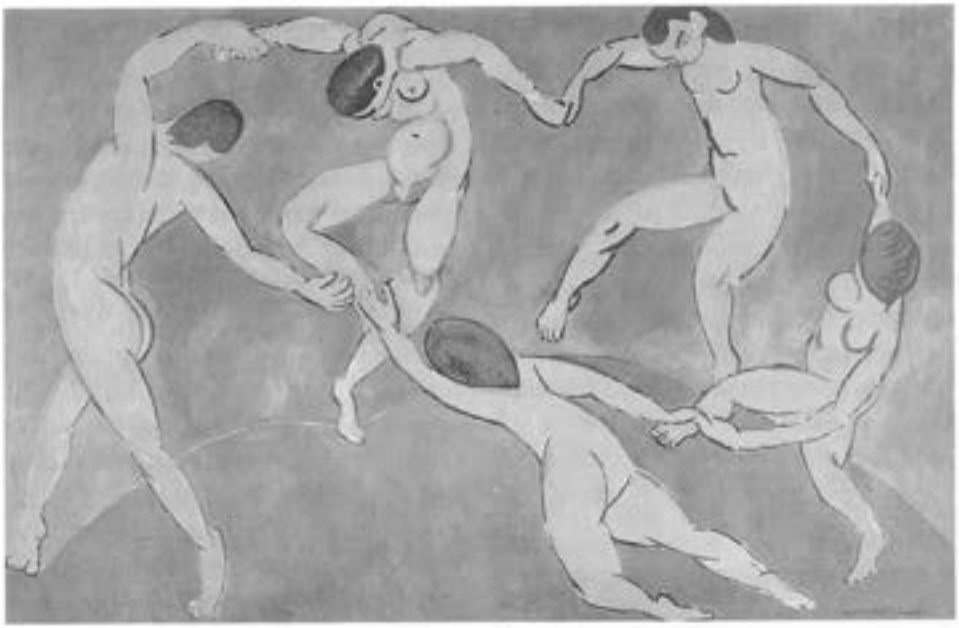
Văzând tabloul lui Van Gogh, *Noapte înstelată*, de la distanţă, privirea e puternic atrasă de sclipirea stelelor luminoase, unele mai aurii – portocalii, altele mai argintii, risipite pe cerul albastru închis. Puternicul contrast între lumină şi umbră, tradus în culori calde şi reci, produce privitorului un prim şoc. Al doilea e dat de mişcarea care animă întreaga natură: stelele se rotesc, vântul şerpuieşte, chiparosul îşi leagănă frunzişul, dealurile vălurese iar căsuţele îşi înalţă acoperişurile ascuţite spre cer.

Trăsăturile de culoare apăsate, distincte, înregistrează mişcarea grăbită a mâinii artistului, urmărind direcţia deplasării formelor în spaţiu.

Datorită lui Van Gogh, o noapte banală se preschimbă într-un miracol la care asistăm electrizaţi: timpul pulsează grăbit, sugerând totodată senzaţionalul clipei prezente, ca şi un inevitabil şi tragic sfârşit. Artistul, zguduit de revelaţia spaţiului cosmic, retrăieşte fiorul resimţit la începutul secolului XIX de pictorii romantici.

▼ VINCENT VAN GOGH (1853-1890)
Noapte înstelată,
1889, ulei pe pânză,
29 × 36 cm,
Museum of Modern Art, New York





◀ Henry Matisse (1869-1954)
Dansul, 1910,
ulei pe pânză,
260 × 390 cm,
Muzeul Ermitaj,
Sankt-Petersburg

Van Gogh era, la sfârşitul aceluiaşi secol, contemporan al pictorilor impresionişti, descoperind alături de ei posibilităţile expresive ale *culorilor curate*, vibrând de lumină. Spre deosebire de impresionişti propriu-zişi, ca Monet, care fixa cu încântare *instantanee* din jocul continuu al atmosferei, îndemnând cu seninătate la gustarea clipei care trece, Van Gogh îşi exprima prin *intensele contraste ale culorilor*, ca şi prin *pensulaţia tensionată, dinamică*, pasionanta trăire a existenţei ca pe o fericire dar şi o suferinţă extreme, apropiindu-se astfel de curentul expresionismului.

Vincent van Gogh a folosit cu măiestrie toate contrastele posibile. Să ne amintim: cel mai puternic contrast e acela dintre două culori complementare, cum sunt cerul albastru şi stelele portocalii, materializând **contrastul de culoare**. În acelaşi timp se înfruntă şi valorile de pe scara dintre alb şi negru, care pot fi obţinute prin deschiderea şi închiderea aceleiaşi culori (în gama cromatică) sau prin alăturarea unor culori diferite între ele ca vibraţie şi luminozitate, ca între stelele şi cerul din tabloul de faţă, prin **contrastul de valoare**. În acelaşi timp galbenul roşcat şi albastrul dau şi senzaţii de **cald-rece**. Dacă o culoare netă, bine definită, ca albastrul, este aşezată lângă alta mai spălăcită, ca bejul vârtejurilor de pe cer, în **contrastul de calitate**, mintea privitorului face un efort de clarificare şi împinge culoarea incertă către polul opus, al complementarei şi bejul va bate astfel către orange în **contrast simultan.**

Prin alăturarea unei suprafeţe mari de o culoare cu un detaliu de altă culoare, cu funcţie de accent (aici avem mai puţin galben şi mai mult albastru), se naşte **contrastul de cantitate**.

Acum putem înţelege cuvintele lui Delacroix: *Daţi-mi un strop de noroi (gri-bej) şi dacă mă lăsaţi să pun lângă el ce culori vreau* [*reci: albastru, verde,* n.r.], *voi picta cu el carnaţia cea mai luminoasă.*

Observăm contrastele unor culori intense, sonore, şi în lucrările lui Matisse – vioaie, tonice, lipsite de dramatism. Matisse dorea ca picturile sale să aibă asupra privitorilor efectul relaxant, odihnitor, al unui fotoliu moale. De aceea, contururile rotunjite se înlănţuie, iar spaţiul e anulat ca în pictura murală clasică.

Vincent Van Gogh (1853-1890)
Pictor olandez, la început de un brutal realism („Mâncătorii de cartofi"), îşi luminează apoi paleta sub influenţa impresioniştilor parizieni şi a stampelor japoneze, lucrând în mediul însorit din sudul Franţei. În ultimii 5 ani ai vieţii (sfârşită la 37 de ani), pictează exaltat, realizându-şi întreaga operă într-un stil original.

Henri Matisse (1869-1954)
Pictor francez, principal şi cel mai fidel reprezentant al curentului „fovismului", apărut în 1905-1908 la Paris, denumit astfel din cauza culorilor intense, „sălbatice" (fauve), aplicate pe pânză direct din tub. Simplifică imaginea în toate tehnicile utilizate – pictură în ulei, desen, sculptură sau colaj.

Pornind de la un singur simţ, prin excitarea *auzului* (prin muzică), a *văzului* (prin pictură) sau a *pipăitului* (prin sculptură), creatorul îl trage după sine pe privitor, ca pe un companion, în aventura sa, solicitându-i întreaga participare fizică şi mentală.

Poetul Lucian Blaga, referindu-se la pictura lui Pallady, scria: *Senzaţiile ce ea le produce sunt parcă la un punct de interferenţă a tuturor simţurilor: unele culori încep să sune, pe altele le pipăi şi iarăşi altele sunt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii.* (*Zări şi etape*, Ed. Minerva, 1990, pag. 244).

▼ Theodor Pallady (1891-1956)
Natură moartă cu fructe,
ulei pe carton,
61,2 × 49,4 cm,
Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti

Materialul din care e constituită imaginea, făcând parte din trupul ei, ne impresionează prin el însuşi. Pictura murală are aspectul şi consistenţa tencuielii care acoperă construcţia, pe când tabloul, izolat prin ramă, poate imita cele mai diverse materii.

Pictura în ulei, de pildă, permite suprapunerea mai multor straturi, clădite în relief – despre portretele lui Rembrandt se spunea că poţi să le apuci de nas. Amprenta artistului se citeşte în urma mâinii lui, în factura lui specifică. Prin ceea ce reprezintă, dar şi prin felul în care reprezintă, artistul se adresează *simţurilor privitorilor*, căilor prin care trece cunoaşterea.

Senzaţiile tactile

Cel mai puternic reacţionează *simţul tactil*, care ne informează asupra temperaturii (cald – rece), densităţii (material – imaterial), greutăţii, distanţei la care se află un obiect (aproape sau departe) ca şi asupra structurii suprafeţei lui, moale sau tare, aspru, neted sau pufos etc.

În pictura lui Pallady parcă simţim cu mâna florile de soc, cuţitul sau ceaşca de porţelan.

Avem senzaţii tactile fără a pipăi obiectul. Cele mai puternice sunt cele de temperatură, cald şi rece, receptate cu toată pielea.

Asociaţiile datorate unor experienţe transmise din timpuri imemoriale, care leagă roşul-portocaliu de căldură şi albastrul de răcoare, sunt atât de organice, încât temperatura aceleiaşi camere e resimţită diferit, cu câteva grade mai sus sau mai jos, în funcţie de ce culoare are zugrăveala pereţilor, în *culori calde* sau *reci*.

Greutatea se simte cântărind în mână un obiect, tras în jos de forţa gravitaţiei, deci tot tactil. Probabil prin asociaţie cu densitatea diferită a aerului şi a pământului, valorile luminoase par a se înălţa, iar cele dense a coborî.

Senzaţiile auditive

O culoare poate fi *răsunătoare* sau chiar *stridentă* (cum e portocaliul vestelor muncitorilor de drumuri, care trebuie văzuţi de departe de automobilişti).

Ea poate suna ca o trâmbiţă, metalic sau, dimpotrivă şoptit, catifelat. Senzaţiile auditive, declanşate prin asociere, sugerează asemănarea cu sunete armonioase din natură sau emise de instrumente muzicale, dar şi cu zgomote şi bufnituri.

Sunetul poate fi: subţire sau gros, acut sau înfundat, puternic sau în surdină, o singură notă sau un acord, iritant sau plăcut. În cazul nostru, al picturii lui Pallady, auzim parcă o muzică de cameră, în care se împletesc albul pianului şi vişiniul unui violoncel.

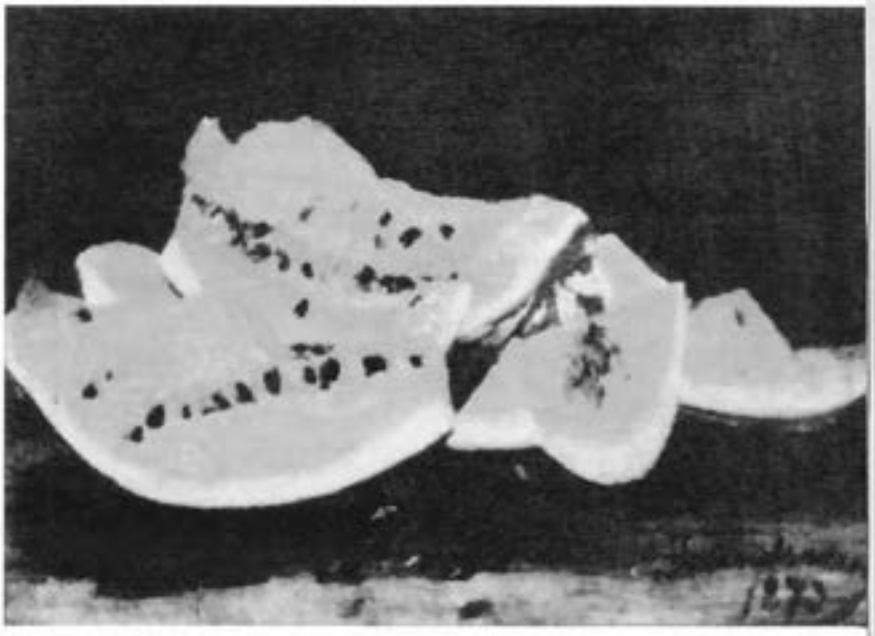
Senzaţiile gustative

Semnalează dacă ceea ce se vede este *comestibil* sau nu, dacă pus pe limbă ar fi: gustos sau sălciu, dulce sau amar, onctuos sau astringent, sărat sau piperat etc. Pallady stârneşte salivaţia direct, prin lămâia tăiată şi prin ceaiul din ceaşcă, dar şi indirect, prin culorile plăcute.

Senzaţiile olfactive

Un tablou sugerează un *miros plăcut sau neplăcut*, ca de parfum de floare sau de benzină, proaspăt sau putred, iute sau învăluitor, uşor sau greu, cald sau răcoros. Pictura noastră este parfumată cu flori de soc, lămâie şi ceai.

În concluzie, reacţia emoţională rezultată din ansamblul senzaţiilor poate duce la *stimulare* sau la *deprimare*, poate avea un caracter *agresiv* sau dimpotrivă, *calmant* (ca în tabloul lui Pallady, în acelaşi timp tonic şi relaxant). Prin comparaţie, pictura lui Andreescu apare mai senzuală şi mai dramatică. Practic, este vorba de o *manipulare* prin simţuri pe care creatorul de artă o exercită – mai mult sau mai puţin conştient – asupra privitorilor. Cazul extrem este al fotografiilor publicitare cu reclame pentru produse alimentare, fructe, parfumuri etc.



▼ Ion Andreescu (1850-1882)
Felii de pepene,
ulei pe pânză,
27 × 37 cm
Colecţia L. D. Raţiu

Theodor Pallady (1871-1956)
Pictor român afirmat în perioada interbelică. A studiat ingineria la Dresda apoi pictura la Paris (coleg cu Matisse). Deşi pictura sa nu depăşeşte dimensiunile restrânse ale tabloului de şevalet, fragmentele de viaţă pe care le cuprinde apar ca eşantioane ale armoniei universale.
Desenul, articulat din trăsături drepte, marchează proporţii, paralelisme, „de aici până aici", ca şi acorduri muzicale. Culoarea e transparentă. Admirând ca şi alţi contemporani frescele medievale, Pallady sugerează spiritualizarea prin suspendarea spaţiului şi timpului, prin imobilitatea şi aplatizarea imaginii (apropiindu-se chiar de perspectiva inversă bizantină).

Ion Andreescu (1850-1882)
Pictor român contemporan cu Grigorescu, dar diferit de acesta prin viziunea sa gravă şi compoziţia austeră. Peisajele şi chipurile de ţărănci pictate la Buzău – unde era profesor de desen – apoi în timpul studiilor în Franţa – la Paris şi Barbizon – sunt pictate într-o gamă sobră, cu o pastă densă de culoare.

ÎNTÂLNIREA CU IMAGINEA

▸ *Sala de mese a Mănăstirii Santa Maria delle Grazie*, Milano, cu LEONARDO DA VINCI (1452-1519) ***Cina cea de taină***, pictură murală

În paginile care urmează vom pune pe rând întrebările care se nasc în mintea oricărui privitor în faţa unei opere de artă. Le-am aşezat în ordinea care ni s-a părut cea mai firească, dar ea se poate schimba, după cum impune lucrarea analizată.

CARE ESTE DESTINAŢIA IMAGINII?

▸▸ *Mănăstirea Voroneţ*, faţada de vest, frescă, 1547

Într-o primă etapă a întâlnirii cu imaginea, după locul unde e plasată, este firesc să ne întrebăm cui slujeşte şi cum participă ea la viaţa celor ce au comandat-o. O pictură este icoană într-o biserică, alta, simbol al cetăţii la primărie, sau semn al prestigiului în palat sau casă particulară etc.

Muzeul extrage imaginea din locul pentru care a fost proiectată. Păstrarea lucrărilor în muzee oferă, desigur, avantajul conservării lor, creând o atmosferă de reculegere necesară receptării capodoperelor (la fel cum sălile de concert permit ascultarea netulburată a unor simfonii). În muzeu, o pictură păstrează însă doar rolul său de etalon de valoare, de întrupare a împlinirii către care tinde fiecare om pe drumul său.

Orice lucrare de artă are prin urmare în acelaşi timp şi în proporţii variabile, mai multe funcţii: practică, de comunicare şi estetică.

De exemplu, frescele Capelei Sixtine, pictate de Michelangelo, au în acelaşi timp o *funcţie practică* (aceea de a zugrăvi pereţii), *de comunicare* (a textului biblic) şi *estetică* (oferind exemple de desăvârşită armonie vizuală).

◀ Quentin Metsys
(1465-1530)
Cămătarul și soția sa,
1514,
ulei pe pânză,
70 × 64 cm,
Muzeul Luvru, Paris

▼ Detaliu

DE CE DEPIND DIMENSIUNILE EI?

Mărimea unei picturi depinde evident de *rolul* și *locul* ei în viața oamenilor. Ne-am obișnuit să vedem tablouri sau sculpturi în reproduceri fotografice, în care doar arareori apare și mediul ambiant, din care să se vadă *întinderea reală* și *plasarea* lucrării în spațiu.

Astfel suntem tentați să comparăm o pictură murală de zeci de metri pătrați (făcută să fie văzută de la distanță, din mers, de o mulțime de oameni), cu o miniatură de câțiva centimetri (la care te poți uita în tihnă, de aproape, savurând detaliile).

Desigur, altfel ar fi arătat *Cina cea de taină*, pictată de Leonardo da Vinci, sau *Judecata de apoi*, de la *Voroneț*, dacă ar fi trebuit să încapă într-o ilustrație de carte (cum e cea înfățișată în tabloul lui Metsys).

Quentin Metsys (1465-1530)
Pictor flamand din epoca Renașterii nordice, prieten cu umaniștii Erasmus și Thomas Morus, a fost tentat de modelul prestigios al artei italiene, dar a preferat, pentru a-și păstra specificul național, să nu părăsească viziunea gotică a perspectivei din zborul păsării, desenul incisiv, ca cioplit în lemn, și coloritul amintind miniaturile medievale.

PRIMA IMPRESIE

La prima privire, ochiul înregistrează automat întinderea obiectului – forma panoului, ca şi culorile dominante: prima impresie.

CE SUGEREAZĂ FORMA DE ANSAMBLU?

Cele mai des întâlnite *cadraje* sunt cel *dreptunghiular* – vertical sau orizontal – şi cel *pătrat*.

Cele *verticale*, în care domină linia ascendentă, sugerează spiritualizare şi sunt potrivite reprezentării sfinţilor sau portretelor în picioare etc.

Cele *orizontale*, întinse pe lăţime, permit panoramarea unor peisaje sau acţiuni cu multe personaje.

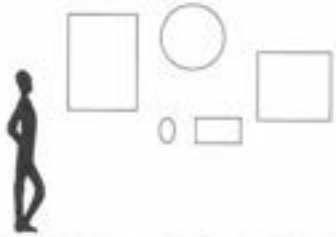
Pătratul, în care raportul dintre înălţime şi lăţime este echilibrat, aduce de obicei în prim-plan un detaliu, un vas cu flori sau o natură moartă.

Muzeul Naţional de Artă al României

▸ Ion Andreescu (1850-1882) ***La marginea bălţii,*** ulei pe pânză, 12 × 25,5 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României

▸ Nicolae Grigorescu (1838-1907) ***Andreescu la Barbizon,*** 1880, ulei pe pânză, 61 × 46 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti



Muzeul Naţional de Artă al României

▸▸ Ştefan Luchian (1868-1916) ***Anemone,*** 1908, ulei pe pânză, 42 × 43 cm, *Muzeul Naţional de Artă,* Bucureşti

Tabloul rotund comunică – prin tensiunea egală a conturului față de centru – calmul, lipsa conflictului.

Nu întâmplător, majoritatea picturilor rotunde înfățișează *Fecioara cu pruncul*, ca de pildă lucrarea lui Rafael Sanzio, *Madona pe scaun*. Întreaga compoziție e subordonată formei circulare a cadrului, în care personajele par că se cuibăresc, aplecându-se ca să încapă.

Centrul geometric al cercului e plasat în punctul în care cotul Pruncului se sprijină pe brațul Fecioarei, care-l susține ca un căuș (figurare restrânsă, simbolică, a maternității). În jur se desfășoară volumele bombate ale trupurilor, formând cercuri concentrice, ca undele iscate de o piatră aruncată în apă.

Rama ovală are forma cea mai rar întâlnită. Miniatura pictată de N. Hilliard este aproape de două ori mai înaltă decât lată, prin urmare, puternic dominată de *verticală*, exprimând *înălțarea*, în luptă cu materia inertă. Trunchiul arborelui din planul secund trasează chiar o verticală. Personajul reprezentat în picioare, sprijinit de copac, are însă o siluetă unduioasă, în S, o atitudine relaxată. Acțiunea e aici sufletească: reveria și meditația în mijlocul naturii.

Pictorul a reprezentat mai mult decât un portret: confruntarea omului cu natura, o reflecție asupra rolului și locului său în lume. Prin atmosfera poetică, tabloul amintește de sonetele contemporanului lui Hilliard, William Shakespeare.

◀◀ Rafael Sanzio
(1484-1520)
Madona pe scaun,
diametru 70 cm,
Palatul Pitti, Florența

◀ N. Hilliard
(1507-1619)
Tânărul cu măceșe,
1588,
acuarelă și guașă
pe hârtie,
13,5 × 7,5 cm,
Muzeul Victoria and Albert, Londra

Nicolae Grigorescu (1838-1907)
Cel mai însemnat pictor român al secolului XIX, a pictat la început icoane și biserici (Zamfira, Agapia). A studiat, din 1861, în Franța, unde s-a alăturat pictorilor realiști stabiliți în satul Barbizon (Millet, Corot, etc). A redat – ca o replică – peisaje și chipuri de țărani din România, revelându-le farmecul în stilul său liric, inconfundabil. Viziunea sa a evoluat paralel cu cea a impresioniștilor, spre o paletă mereu mai luminoasă și o factură mereu mai liberă.

Ștefan Luchian (1868-1916)
Pictor român de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Ecouri ale stilului „art nouveau" 1900 se regăsesc în inspirarea directă din natură și în chipurile femeilor – flori. A fost primul pictor care, pentru a marca personalitatea distinctă a artei românești în ansamblul european, s-a inspirat din frescele tradiționale ale bisericilor medievale și din arta populară, conturând și simplificând planurile și aplatizând volumele.

Nicholas Hilliard (1547-1619)
Cel mai mare miniaturist englez din vremea lui Shakespeare. Pictor de curte al reginei Elisabeta I căreia avea dreptul în exclusivitate să-i facă portretul, și-a păstrat acest privilegiu și sub urmașul acesteia, Iacob I. A scris un tratat despre arta miniaturii.
După modelul predecesorului său la curtea engleză, germanul Holbein, Hilliard desenează cu finețe siluetele elegante ale tinerilor curteni, colorându-le delicat, fără umbre.

CUM NE DISPUNE ACORDUL CROMATIC?

Încă de departe, înainte de a putea descifra o pictură sau orice altă lucrare, ne întâmpină culorile ei dominante, ca un acord muzical. Delacroix îl numea „acordul fundamental". Acesta creează starea sufletească pe fondul căreia se va petrece adevărata întâlnire cu opera de artă. Roşul viu, întovărăşit de negru şi alb din icoana Sfântului Ilie trezeşte o senzaţie acută, ca pâlpâirea unui foc, pregătindu-ne pentru metafora fulgerelor şi tunetelor pe care o vom descoperi apropiindu-ne de imagine, pe când brunurile sumbre din *Pietà,* de Corneliu Baba, ne anunţă o tragedie.

Uneori ne izbeşte un aparent dezacord, ca în *Uciderea pruncilor,* de Pieter Bruegel cel Bătrân (reluată de fiul său). De la prima privire simţim veselia care izbucneşte din atmosfera luminoasă, din petele de culori vii, mai ales roşii, presărate pe fondul alb al zăpezii, sugerând o sonoritate de cântec vioi, copilăresc. Dansul culorilor e însă bine stăpânit, ţinut ca într-un ţarc oval de casele care mărginesc piaţa. Privindu-l de departe, fără să-l mai fi văzut vreodată, ne putem imagina că tabloul reprezintă o scenă cu copii care se joacă. Apropiindu-ne însă pentru a-l desluşi, descoperim în centrul lui un călăreţ bătrân, cu barbă albă, îmbrăcat în negru ca un călugăr, înconjurat de un grup compact de lăncieri în armuri cenuşii. Aici se află cheia acţiunii tabloului – forţa armată a Spaniei care teroriza Ţările de Jos în secolul XVI. Nu putem însă zăbovi prea mult asupra centrului, deoarece întreaga noastră retină e invadată de vibraţia culorilor vioaie răspândite pe albul zăpezii, care ne cheamă în toate părţile să fugim cu privirea de la un grup la altul, mereu mai curioşi de a vedea ce se întâmplă mai departe. Descoperim cu stupoare că e vorba de un reportaj necruţător asupra unui măcel: soldaţii ucid toţi copiii dintr-un sat! Artistul redă cu precizie amănunte

▼ PIETER BRUEGEL CEL TÂNĂR (după tatăl său, Pieter Bruegel cel Bătrân) ***Uciderea pruncilor,*** 1566, tempera pe lemn, 115 × 164 cm, *Muzeul Brukenthal,* Sibiu

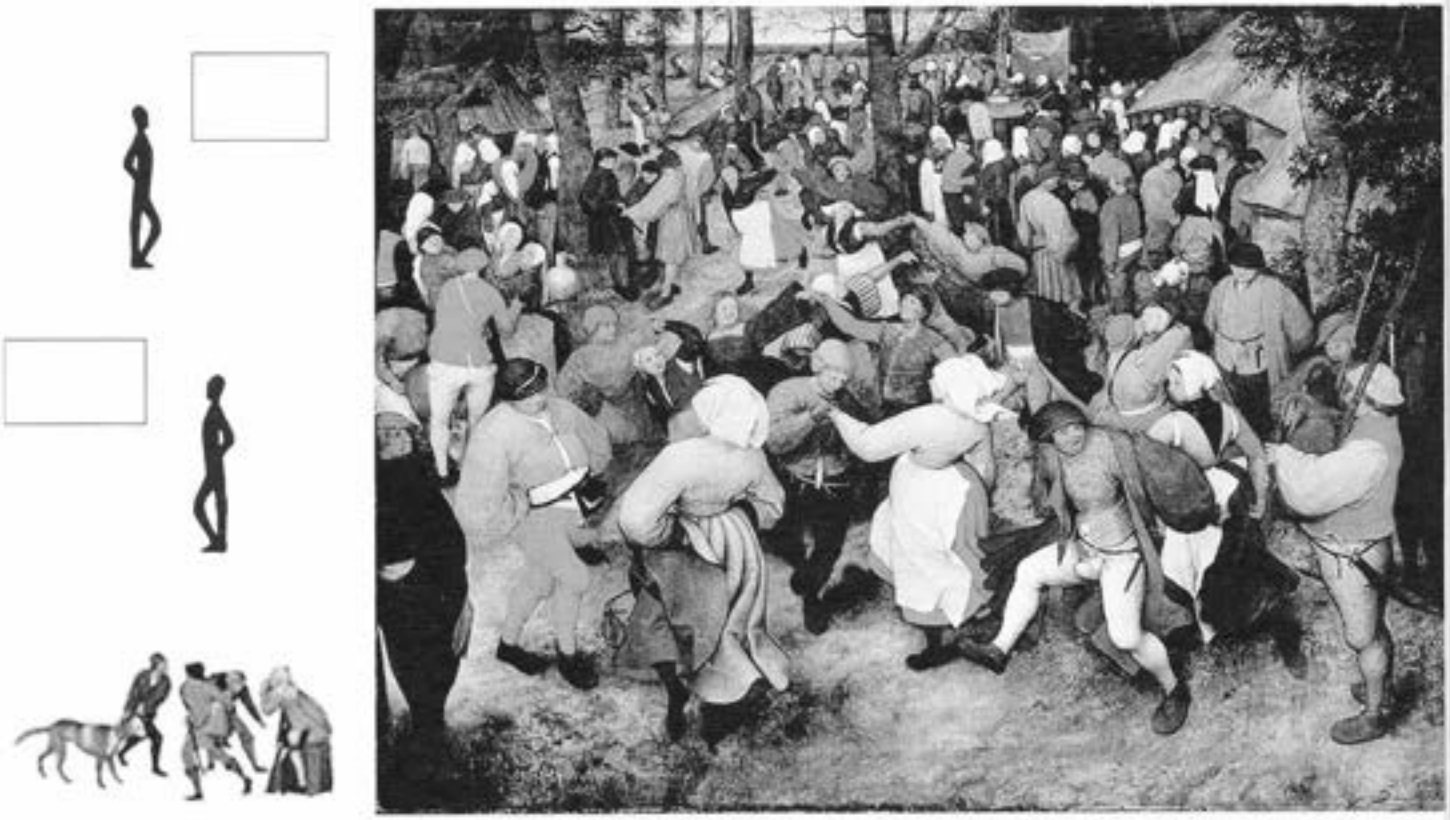
pline de cruzime, în plină lumină. Cum se explică atunci veselia culorilor?

Cum de nu se lasă Bruegel copleşit de spaimă şi jale, ci se amuză să caracterizeze figurile cu haz, aproape de caricatură? Pentru el pare că viaţa nu-şi pierde farmecul, nici nuanţele suave. Dimpotrivă, spectacolul lumii se desfăşoară ca pe o scenă, văzut de sus, ca din zborul unei păsări, sau din ochiul lui Dumnezeu (conform tradiţiei gotice). Deşi priveliştea se întinde până departe, mulţimea oamenilor mărunţi, urâţei dar vânjoşi, atârnă greu, insuflându-ne încredere prin vitalitatea lor. Ilustrând aceeaşi orientare umanistă a Renaşterii din sec. XVI, Bruegel înlocuieşte eroul ideal, unic, întrupat de artiştii italieni (ca Leonardo sau Michelangelo), cu comunitatea locuitorilor ţării sale, a căror solidaritate era vitală în acei ani de luptă pentru libertatea Ţărilor de Jos, aflate sub stăpânire spaniolă.

Adevăratul mesaj al picturii, care descrie cruda poveste biblică, vorbeşte de fapt despre triumful vieţii, în ciuda violenţei şi a războiului. Tabloul este un îndemn pentru contemporanii artistului să nu se lase doboraţi de jale, ci, ridicându-se deasupra tragicei realităţi, să nu uite că viaţa e frumoasă şi meritã trăită în bucurie. Astfel se explică aparenta contradicţie între coloritul vesel al picturii şi acţiunea dramatică pe care o reprezintă.

În tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân, *Dansul la nuntă*, acordul fundamental, tonic, corespunde petrecerii, învăluite de umbrele nopţii.

▼ Pieter Bruegel cel Bătrân
Dansul la nuntă
Detroit Institute of Arts, Detroit



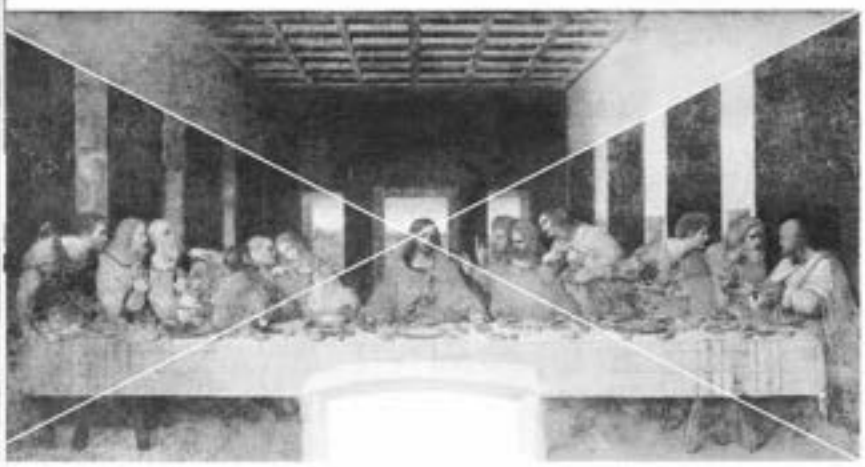
Pieter Bruegel cel Bătrân (1525-1569)
Principal reprezentant al Renaşterii în Ţările de Jos, artist cult, prieten cu umaniştii olandezi, numit şi *Bruegel al Ţăranilor* pe care i-a înfăţişat plini de forţă şi vioiciune, surprinşi în toate momentele vieţii.
A trăit în perioada de ocupaţie a Ţărilor de Jos de către Spania, înainte de izbucnirea luptei de eliberare, pe care a prevestit-o în picturile sale. Acestea au deseori pretexte biblice (din viaţa lui Iisus), mitologice (Icar), simbolice (Orbii) etc, transpuse în Flandra secolului XVI, sau redau legende, proverbe ori jocuri populare. A călătorit în Italia şi a cunoscut înnoirile artistice ale Renaşterii. A preferat totuşi să păstreze în picturile sale trăsăturile tradiţionale gotice specific naţionale (ca perspectiva).
Fiul său cu acelaşi nume (1564-1638) i-a copiat deseori tablourile.

CE NE DEZVĂLUIE CENTRUL GEOMETRIC?

În toate cazurile examinate până acum, aruncându-ne ochii pentru prima dată asupra imaginii pentru a o cuprinde cu vederea, am plasat pata galbenă de pe retină chiar în mijlocul tabloului. În majoritatea picturilor am întâlnit în *centrul geometric* (la intersecția diagonalelor) – un element esențial al compoziției: calul de foc al *Sfântului Ilie*, soldații din *Uciderea Pruncilor*, de Bruegel. Alteori acolo apare un detaliu care rezumă simbolic imaginea – ca în *Fecioara cu Pruncul*, de Rafael. Orice ar fi, acest centru, care nu poate fi evitat, acționează asupra spectatorului ca și reclamele scurte din filme sau TV, care nu sunt receptate conștient dar impresionează subconștientul în chip insidios, subliminal. Cercetarea cu atenție a centrului geometric este întotdeauna revelatoare pentru calitatea artistică a unei imagini, nicio compoziție logic structurată, bine închegată, neputându-se lipsi de pivotul axial care-i asigură echilibrul.

▾▾ Centrul geometric

▾ LEONARDO DA VINCI (1452-1519) ***Cina cea de taină***, 1499, pictură murală, *Biserica Santa Maria delle Grazie*, Milano



În *Cina cea de taină*, a lui Leonardo da Vinci, centrul geometric coincide cu centrul principal de interes și se află pe fruntea lui Iisus, personajul-cheie, ale cărui cuvinte „Unul din voi m-a trădat" provoacă reacțiile apostolilor.

Uneori însă, centrul geometric ne rezervă și surprize – ca în lucrarea lui Paolo Veronese, *Nunta din Caana*. Tabloul, lat de aproape 10 m, fusese pictat pentru sala de mese a mănăstirii benedictine San Giorgio Maggiore, din Veneția (la fel cum *Cina cea de taină*, a lui Leonardo, împodobea refectoriul altei mănăstiri, din Milano). La Veneția, celebră pentru fastul serbărilor care reuneau pe malurile lagunei nobilimea și poporul, italieni dar și străini, se potrivea tema sărbătorească a nunții din Caana, unde Iisus făcuse minunea preschimbării apei în vin.

Exact la jumătatea tabloului, o balustradă taie imaginea pe orizontală, deschizând o perspectivă luminoasă spre cerul liber, albastru, către care se înalță coloane și statui de marmură. Pe această balustradă descoperim cu surprindere centrul geometric al tabloului, acolo unde doi slujitori taie carnea pentru fripturi!

Deodată reportajul pare a lua locul icoanei, interesul pentru cele lumești tulburând concentrarea asupra textului biblic. Chipul lui Iisus, plasat în centru, dar ceva mai jos, atrage atenția abia după aceea prin aureolă, roșul și albastrul veșmintelor. Lângă el, în dreapta și în stânga se înșiruie mesenii, în haine bogate. Contemporanii artistului puteau lesne recunoaște figuri celebre ca regele Franței (Francisc I, la capătul din stânga al mesei, aplecat spre soția sa), împăratul Spaniei (Carol Quintul, din profil, în colțul din fund) etc. în fața lui Iisus, un grup de muzicanți cu instrumente de coarde e format din Veronese însuși (în alb), Tintoretto (în spatele lui) și Tizian (în dreapta), având la picioarele lor doi ogari. Pentru această deturnare a imaginii de la semnificația ei inițială, specificată în

contractul comenzii, pentru mulţimea detaliilor laice, contemporane, Veronese a fost chemat în faţa tribunalului Inchiziţiei. Din răspunsurile lui la interogatorii, istoria artei a reţinut o formulare lapidară a convingerilor sale: artiştii ar trebui să fie liberi să exprime orice adevăr, ca nebunii sau bufonii regelui... (singurii care nu erau pedepsiţi când spuneau regelui adevărul despre ţara sa, cu care acesta pierdea inevitabil legătura, fiind mereu înconjurat de curteni linguşitori).

În fotografia făcută la Luvru de Timi Şlicaru, privitorii se integrează perfect în spaţiul dinaintea tabloului, dovedind stăpânirea ştiinţei perspectivei de către artistul Renaşterii.

▲ PAOLO VERONESE
Nunta din Cana,
1563,
ulei pe pânză,
6,66 × 9,90 m,
Muzeul Luvru, Paris

Paolo Caliari, zis **Veronese** (1528-1588)
Pictor italian din Verona, stabilit la Veneţia, reprezentant al Renaşterii depline din secolul XVI. A realizat ample decoraţii murale în Palatul Dogilor şi în numeroase vile veneţiene. Înrudit ca viziune cu Giorgione şi Tizian, Veronese înfăţişează personaje armonioase, pline de forţă, graţie şi grandoare, în scene cu subiecte religioase sau mitologice, descrie fastul serbărilor veneţiene şi chipurile contemporane. Construieşte în picturile murale perspective plafonante (care vor fi dezvoltate în baroc).

CUM ESTE CADRATĂ IMAGINEA?

▼ JAN VAN EYCK (1390-1441) *Familia Arnolfini*, 1434, ulei pe lemn, 81,8 x 59,7 cm, *National Gallery*, Londra

În funcţie de subiect, pictorul îşi repartizează elementele imaginii, direcţionându-ne atenţia asupra formelor principale. Un proces echivalent se realizează prin reglarea obiectivului aparatului de fotografiat sau de filmat (zoom), obţinând depărtarea sau apropierea, de la ansamblul panoramic la detaliul microscopic.

În tabloul lui Bruegel analizat anterior, piaţa văzută de la distanţă e populată de o mulţime de oameni. În tabloul lui Jan van Eyck, *Familia Arnolfini*, apar doar două personaje, reprezentate în picioare, pe când, de exemplu,

Mona Lisa e văzută doar până mai jos de talie. Pictorul poate să plaseze, după efectul pe care îl urmărește, ceea ce-l interesează în centrul panoului, mai sus sau mai jos, mai la dreapta sau mai la stânga. În *Familia Arnolfini*, centrul geometric al tabloului cade pe o suprafață aparent lipsită de importanță: catifeaua vișinie a unei canapele. Fără să ne dăm seama, ca în *reclamele* fulgerătoare inserate în filme sau la TV și care acționează insidios asupra subconștientului spectatorului, privirea *prinde* sugestia de căldură și moliciune.

Astfel suntem pregătiți sufletește pentru *atmosfera* „cuibului" în care sunt plasate personajele.

Atenția ne este însă imediat atrasă pe o zonă aflată ceva mai sus, de către lumina care cade pe mâinile împreunate delicat ale bărbatului și femeii, ca un simbol al căsătoriei. Acesta este *primul centru de interes*, care rezumă întreaga imagine și de la care începe citirea acțiunii.

În următorul moment îi percepem pe cei doi soți – Giovanni Arnolfini și Giovanna Cenami, stând solemn în picioare, ca și personajele icoanelor reprezentând *Logodna Fecioarei*. Monotonia compoziției simetrice e evitată prin reliefarea diferită a siluetelor: cea a bărbatului detașându-se întunecată în fața ferestrei luminoase (prin *contrast de valoare*), cea a femeii, în rochia verde, pe fundalul catifelei roșii a patului (prin *contrast de culoare*).

Examinăm apoi pe îndelete detaliile tabloului, încărcate cu sensuri simbolice, câinele fiind, de exemplu, figurarea fidelității. Oglinda, rotundă, convexă, de pe peretele din fund, răsfrânge chipul pictorului-martor și silueta unui privitor, incluzând astfel în imagine și ultima latură a cubului camerei.

Dacă autorul ar fi pus în pagină altfel imaginea, mutarea centrelor de interes ar fi schimbat mesajul lucrării.

Cadrarea e la fel de importantă în fotografie. **Fotografia**, inventată în 1837, a imitat la început pictura, fiind considerată un înlocuitor ieftin al tabloului. Către sfârșitul secolului XIX, când perfecționările tehnice au permis un timp scurt de expunere, fotografii – ca și pictorii – au recurs la cadraje mai puțin obișnuite, neconvenționale, aparent întâmplătoare, destinate să sugereze – ca și stampele japoneze – „viața care trece", mișcarea firească, de exemplu, Robert Demachy – *În spatele scenei* (foto), și Edgar Degas – *Balerine* (pictură).

◀ Robert Demachy
În spatele scenei
1904,
foto,
19,3 × 9,6 cm

▼ Edgar Degas
Balerine, 1877,
detaliu,
ulei pe pânză
The Courtauld Gallery,
Londra

Jan Van Eyck (1390-1441)
Pictor al ducelui de Burgundia, Filip cel Bun, principal nobil feudal al Europei secolului XV.
În cadrul goticului internațional, care domina țările nordice, Van Eyck marchează prima deschidere spre arta modernă a Renașterii timpurii, prin pictura de șevalet executată în ulei. Ea exprimă interesul pasionat pentru multiplele înfățișări ale realității, descoperite cu încântare, de la chipul uman individualizat în portret și până la cea mai măruntă plantă din peisaj.

Edgar Degas (1834-1917)
Pictor francez din grupul impresioniștilor, a reacționat ca și aceștia la provocarea fotografiei (pe atunci doar în alb-negru), pe care a practicat-o și a folosit-o pentru a fixa instantanee. În pictură a exaltat culoarea, evitând umbrele negre. Atras de redarea mișcării, a ales forma cea mai grațioasă - a dansului - pictând și modelând balerine, surprinse deseori în atitudini nesupravegheate.

UNDE ÎNCEPE ACȚIUNEA?

Spre deosebire de problemele științelor care se rezolvă prin încordarea minții, opera de artă cere punerea în rezonanță a întregii ființe a privitorului, concentrarea atenției acestuia în afara dar și înlăuntrul său, ațintirea ochilor asupra imaginii dar, mai ales, ascultarea propriilor emoții, gânduri și sentimente, trezite odată cu contemplarea lucrării.

Un tablou sau o statuie trăiește cu adevărat, încetând să mai fie doar un obiect de muzeu, doar în măsura în care trezește bucuria vieții în spectator, limpezindu-i propriile aspirații.

Ca și o carte bună, și o pictură de valoare poate fi înțeleasă la diferite nivele, citită și recitită la diferite vârste.

Numele trandafirului, de Umberto Ecco, e pentru unii cititori doar un roman polițist, parcurs în viteză, cu sufletul la gură, pentru alții, având cunoștințe istorice și artistice, o captivantă reconstituire a atmosferei Europei medievale, sau, pe un plan și mai profund, o meditație asupra destinului uman în general.

La fel, un tablou de Bruegel poate fi o delectare și pentru un copil, ca un film de desene animate, dar și pentru un cunoscător rafinat, oferind aceleași etape succesive de pătrundere a unor sensuri mereu mai adânci.

Comunicarea cere timp, la fel cum asculți o melodie, de la prima la ultima notă, sau citești o carte întorcând paginile una după alta. Și în „citirea" imaginii există un drum obligatoriu, trasat de autor prin felul în care atrage atenția, pe rând, asupra diferitelor părți ale compoziției, dozându-și efectele cu aceeași măiestrie regizorală ca și scriitorul sau cineastul.

▼ PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN (1525-1569)
Închinarea magilor, 1567,
ulei pe lemn,
35 × 55 cm,
Colecția O. Reinhardt,
Elveția

Să privim împreună mai multe tablouri cu aceeaşi temă, de pildă *Naşterea lui Iisus*, care de două milenii apare în imagini foarte diferite, după ceea ce a vrut să ne transmită autorul. Unele sunt uşor de citit, ca reportajele la televiziune, altele conţin idei filosofice, cerând o mai mare concentrare şi timp de meditaţie.

Astfel, Pieter Bruegel cel Bătrân a redat venirea pe lume a lui Hristos ca pe un fapt divers, ignorat de majoritatea contemporanilor lui. Interesat de viaţa din jurul său, Bruegel a folosit subiectul biblic doar ca pretext, nu a pictat o icoană, ci un tablou de şevalet, pe o tăblie de lemn de 35 × 55 cm. Atmosfera nu are nimic sărbătoresc ci, de la prima privire, ne izbeşte acordul de culori, restrâns la alb şi brun-pământiu, al unui sat oarecare, peste care se cerne ninsoarea.

Formatul picturii pe orizontală e potrivit înfăţişării mulţimii care forfoteşte pe uliţă.

Ca să înţelegem ce se petrece, cercetăm întâi centrul imaginii. Uneori chiar în acest punct găsim un element important, personajul principal, ca în icoane, în care Maica Domnului ţine pe Iisus în poală. Alteori însă, acolo nu se află nimic, ca în tabloul lui Bruegel.

Fulgii de zăpadă sunt risipiţi pe toată suprafaţa panoului, ca şi siluetele întunecate ale ţăranilor, chemând privirea din aproape în aproape. De abia după ce vedem o mulţime de oameni zgribuliţi, câini şi măgari, între căsuţele troienite (după acest „suspense" care ne-a făcut din ce în ce mai curioşi), descoperim în colţul din stânga jos, în penumbra unui staul, câteva pete mai colorate de purpuriu şi auriu, mantiile regilor magi îngenuncheaţi în faţa ieslei pruncului Iisus.

▲ Drumul citirii compoziţiei

◀ Detaliu stânga jos

◀ Detaliu dreapta jos

Centrul principal de interes este aici împins la marginea compoziţiei, unde-l găsim numai după ce am făcut cunoştinţă cu aşezarea flamandă, patria pictorului, dând roată de câteva ori printre grupurile de oameni şi case. În labirintul compoziţiei, artistul a marcat drumul cu un şir de semne, ca şi firul Ariadnei care l-a ajutat pe Tezeu să-şi găsească ieşirea. Bruegel a deplasat de fapt subiectul acţiunii de la fiinţele sacre la mulţimea măruntă, încât traducerea lui în cuvinte ar suna: „Într-o iarnă, de Crăciun, într-un sat neştiut de lume, s-a născut Iisus". Mulţimea liniilor oblice în diferite direcţii sugerează animaţia scenei. Pentru a desfăşura în faţa ochilor noştri peisajul întins cu multe personaje, spaţiul este văzut de sus, panoramic, ca şi cum scena ar fi fost filmată din turnul înalt al primăriei.

CUM SE DESFĂŞOARĂ ACŢIUNEA?

Aceeaşi temă este altfel tratată de urmaşul lui Bruegel din Flandra secolului XVII, Peter Paul Rubens (1577–1640). Acesta a pictat pentru altarul *bisericii Sfântul Mihail,* din Anvers, în 1624, o scenă de mari dimensiuni, plină de mişcare, culoare şi strălucire, potrivită sărbătoririi Crăciunului.

În *centrul geometric* al tabloului, cel pe care privirea nu-l poate evita nicicum, ne izbeşte din prima secundă pântecele proeminent, încins cu un brâu de saten lucios, al unui mag, ducând gândul la ospăţul tradiţional de Crăciun.

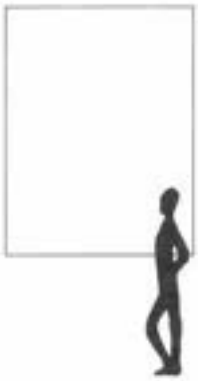
Păstrând ochii aţintiţi asupra lui, simţim în dreapta, pe retină, prezenţa unei lumini şi a unui semnal iritant – o pată de roşu – care ne fac să ne deplasăm privirea şi să descoperim tenul alb al Fecioarei în rochie roşie, adevăratul *centru compoziţional*, de unde începe de fapt acţiunea.

De acolo atenţia alunecă pe braţele Maicii Domnului până la Prunc (*al doilea centru luminos*) se înclină spre regele mag îngenuncheat în faţa lui, înveşmântat într-o mantie de mătase albă strălucitoare *(al treilea centru)* şi care ţine o cădelniţă cu tămâie.

Lângă el, în stânga, drapat în roşu, se înalţă impunător al doilea rege mag *(al patrulea centru)* oferind lui Iisus un potir de aur. De la barba lui albă, trecând mai repede peste câteva personaje secundare, ajungem la turbanul lucios *(al cincilea centru)* al ultimului mag, cel burtos, care roteşte ochii jovial, aducându-şi darul, smirna. Lângă el, un bărbat în cămaşă albă ne conduce atenţia în sus, spre şirul slujitorilor, sfârşind cu capetele celor două cămile *(ultimul centru)*. Parcursul drumului compoziţional alcătuieşte *o spirală*, ca un melc, povestind acţiunea firesc: este sărbătoare şi Fecioara cu Pruncul primesc de la regii magi aur, smirnă şi tămâie, aduse din ţări îndepărtate – de unde vin şi cămilele.

Pentru a echilibra compoziţia, artistul a mai adăugat în dreapta jos capul boului care, potrivit legendei, a suflat asupra ieslei încălzind nou-născutul, iar în stânga sus o coloană barocă, nepotrivită cu bârnele staulului, dar făcând legătura cu arhitectura fastuoasă a bisericii. Solemnitatea picturii de altar este obţinută prin aşezarea simetrică a personajelor principale faţă de axul vertical al imaginii şi gruparea lor în piramidă, corpul geometric cel

◂ Drumul cititii compoziţiei



◂◂ Peter Paul Rubens (1577-1640), ***Închinarea magilor,*** 1624, ulei pe pânză, 447 × 336 cm, *Muzeul Regal des Beaux Arts*, Anvers

mai stabil. Toţi sunt însă redaţi în mişcare, cu gesturi şi expresii vii. Deşi în pagină sunt cuprinşi toţi eroii povestirii, porţiuni ale veşmintelor lor sunt lăsate în afara cadrului, indicând în acest fel continuarea compoziţiei, deschiderea ei spre spaţiul înconjurător.

Plasarea tuturor centrelor de interes într-un plan apropiat duce gândul la o scenă de teatru, în care cerul albastru din fundal pare decor. Atmosfera de spectacol, compoziţia dinamică, în spirală, gesturile vii ale personajelor, senzaţiile tactile date de materialele pictate (de la satenul mantiilor la marmura coloanei şi până la paiele împrăştiate pe jos) sunt caracteristici ale *stilului baroc*.

◂ Detalii: al treilea rege mag

Muzeul Național de Artă al României

CUM ESTE LUMINAT DRUMUL?

Tabloul de altar *Închinarea păstorilor*, de El Greco, pictat pentru o biserică din Spania, reunește două compoziții, suprapuse pe verticală, reprezentând lumea pământească și pe cea divină. Din *centrul geometric* al tabloului, simțim pe retină, în jos, focarul de lumină al Pruncului, culcat pe o năframă albă, radiind ca o lampă. Acesta este *primul centru de interes*. De acolo suntem chemați spre stânga de razele care se scurg pe rochia roșie a Fecioarei, pe chipul ei palid, alungit.

Lumina ne conduce apoi pe figura îngerului cu brațele încrucișate pe piept, pe aripă, apoi pe profilul păstorului și pe mantia lui galbenă. Trecem ușor peste păstorul îngenuncheat cu spatele la noi, până la mielul simbolic, culcat lângă toiag, lângă care e iscălit artistul, pe un petec de hârtie. Aici, lumina e cea care construiește compoziția, lăsând să dispară în umbră tot ceea ce nu interesează. Ea nu este însă produsă firesc de soare, foc sau lumânare, ci izvorăște, ca un miracol, din trupul micului Iisus.

Ea pare că arde și decolorează tot ce întâlnește, albind veșmântul roșu al Fecioarei și fețele celor din jur. În partea superioară a tabloului pare că se desfășoară un alt ghem de lumină, mult mai straniu, galben-verzui, fosforescent, difuz, în care se disting cu greu siluete de îngeri, drapaje, panglici cu inscripții.

El Greco dorea să facă vizibilă lumea nevăzută, divină, folosind cu totul alte mijloace picturale decât pentru înfățișarea lumii reale. Ființele supranaturale au de aceea forme alungite, care nu mai respectă proporțiile anatomice și par alcătuite dintr-o materie fluidă, fără greutate.

Drumul compozițional descrie o *spirală* – forma preferată a compozițiilor secolului XVII, întâlnită de noi și la Rubens.

Și în *Închinarea Păstorilor,* de francezul Georges de la Tour, compoziția este construită prin *lumina* care scoate chipurile din umbră. De la *Pruncul* înfășat privirea e atrasă de veșmântul roșu al *Fecioarei*, după care se răsfiră în evantai pe figurile *păstorilor*, până la bărbatul din dreapta, care ține lumânarea – sursa reală de lumină – apărându-i flacăra cu mâna.

◀◀ El Greco
Închinarea păstorilor,
346 × 137 cm,
Muzeul Național de Artă,
București

◀ Georges de la Tour
Închinarea Păstorilor,
1643,
ulei pe pânză,
106,5 × 131 cm,
Muzeul Luvru, Paris

▲ Detaliu

Domenikos Theotokopoulos zis **El Greco** (1541-1614)
Pictor de origine cretană, format pe lângă iconari bizantini, apoi la Veneția, și stabilit în Spania, la Toledo. Considerat manierist deoarece, la sfârșitul secolului XVI, nu se încadrează în formula Renașterii italiene. Cu el începe secolul de aur al picturii spaniole din secolul XVII. A întrupat ca nimeni altul idealul vieții spirituale din prima etapă a mișcării Contrareformei catolice. În portrete a fixat chipul nobilului spaniol. Ilustrând teme religioase, a ținut să distingă lumea lui Dumnezeu de cea a muritorilor, deformând proporțiile personajelor sacre, dându-le aspectul imaterial al flăcărilor și modificând sugestiile senzoriale date de veșminte, nori etc.

Georges de la Tour (1593-1652)
Pictor francez din prima jumătate a secolului XVII, din perioada asimilării modelelor olandeze (regăsite în tematica populară) și italiene (clarobscurul lui Caravaggio), interpretate însă cu o rigoare care amintește raționalismul filosofului contemporan Descartes, pregătind desfășurarea stilului clasic francez din a doua jumătate a secolului, în jurul palatului de la Versailles.

CUM ESTE INTERPRETATĂ TEMA?

În oglinda fermecată a artei se răsfrânge toată lumea văzută, dar şi cea nevăzută – închipuirile, visele frumoase, ca şi coşmarurile omenirii. Paul Klee spunea: „Arta nu redă vizibilul, ea face vizibil".

Istoricii de artă şi negustorii de tablouri deosebesc compoziţiile tematice, după *subiecte: religioase, istorice* şi *scene de gen* (din viaţa zilnică a oamenilor obişnuiţi).

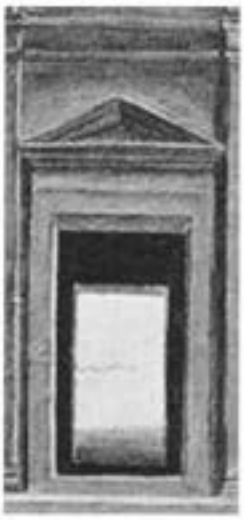
De asemenea, ei separă portretul de peisaj (deşi uneori persoana reprezentată e plasată în natură).

Aceste denumiri sunt ca nişte sertare, bune pentru a face ordine, dar neîncăpătoare pentru marea varietate a genurilor, între care există treceri şi amestecuri. E greu de trasat graniţe precise între *arta concretă* şi cea *abstractă* (figurativă şi nonfigurativă), *realistă* şi *fantastică* etc. Tabloul, în aparenţă cel mai fidel faţă de realitate, ascunde un mesaj care poate fi descifrat doar citind cu atenţie ce spun liniile, formele şi culorile lui.

Mai interesantă decât titlul lucrării (corespunzând comenzii), e *interpretarea* autorului. Pe lângă artistul care emite şi privitorul care receptează, pentru stabilirea comunicării mai este nevoie de materializarea mesajului într-un obiect (tablou) care costă bani.

Comanditarul, Mecena, sponsorul, sau cum mai poate fi numită sursa finanţatoare, *impune* (de obicei) *subiectul* lucrării, pe care artistul o realizează în felul său.

Unul din cele mai bune exemple pentru modul în care un pictor poate mulţumi pe cel care i-a plătit lucrarea, satisfăcându-şi totodată şi propria nevoie de exprimare, este panoul lui Rafael Sanzio, *Logodna Fecioarei*. Comandat pentru biserica oraşelului italian Citta del Castello, tabloul se adapta prin formă şi dimensiuni arhitecturii edificiului.



De la distanţă, acordul cromatic agreabil, în tonuri luminoase, amintind ilustraţiile manuscriselor medievale, trimite gândul spre atmosfera Renaşterii timpurii din secolul XV (de care Rafael într-adevăr se lega încă în această lucrare de tinereţe).

În mijlocul imaginii e capul preotului care, înclinat şi uitându-se în jos, ne ghidează privirea (prin oblicele tiarei şi bărbii) spre mâna Fecioarei, căreia Sfântul Iosif îi pune inelul logodnei. De aici, atenţia e atrasă de roşul rochiei personajului principal, Fecioara, după care remarcăm şi pe Sfântul Iosif şi celelalte figuri secundare.

Tot grupul e dispus pe un singur plan, ca într-un relief sculptat, aproape fără adâncime.

Decorul din fundal (care ocupă jumătatea de sus a tabloului) e văzut în perspectivă. În centru se înalţă o clădire de o supremă regularitate, aşa cum proiectau în acei ani Leonardo da Vinci, Bramante şi chiar Rafael – care a lucrat şi la planurile catedralei *San Pietro* de la Roma, finalizată de Michelangelo.

Nu e o capelă, ci o *lanternă*, cum se construiau în vârful catedralelor, deschisă de jur împrejur.

Privit cu atenţie, tabloul pare o alăturare a două imagini distincte, fiecare cu punctul ei de vedere şi cu structura ei compoziţională. Jos este lumea personajelor ideale, având în centru mâinile logodnicilor.

Sus e cea a construcţiilor ideale, cu un centru propriu – deschiderea prin care se vede cerul, un dreptunghi gol, luminos, o formă pură, ascendentă, care în secolul XX ar fi fost numită abstractă.

Partea de jos a tabloului ar fi fost suficientă pentru a îndeplini comanda şi a primi suma cuvenită. Rafael a folosit însă jumătate din spaţiul acordat pentru a da chip propriului său vis de arhitect al Renaşterii.

Acelaşi subiect, interpretat de El Greco, prezintă personajele sfinte ca pe nişte duhuri imateriale, cu forme de flacără (vezi pagina următoare).

◀◀ Rafael Sanzio (1483-1520)
Logodna Fecioarei,
1504 ulei pe lemn,
169 × 114 cm,
Muzeul Brera, Milano

Rafael Sanzio (1483-1520)
Pictor, arhitect şi decorator italian, a ilustrat cel mai clar stilul Renaşterii de la Roma în perioada de apogeu de la începutul secolului XVI. Cunoscut mai ales datorită ansamblurilor de picturi murale (stanzele, logiile), Madonelor („Madona cu sticletele", „Frumoasa grădinăriţă" etc.) şi portretelor (Baldassar Castiglione etc). Stilul său clasic a făcut să nu fie agreat în epocile de orientare anticlasică (în baroc, romantism, expresionism etc.) când a fost considerat academist, convenţional.

CE ASCUNDE TITLUL?

Văzut de la distanţă, tabloul *Atelierul*, de Jan Vermeer van Delft, ne invită să pătrundem dincolo de perdea spre încăperea luminată de soare, în care se lucrează în linişte. Prima privire sesizează de la început acţiunea, deoarece centrul geometric e plasat între pictor şi modelul său, în calea privirii lor. Atenţia e atrasă întâi de femeia care pozează, ca o alegorie a gloriei, de chipul ei oval încununat cu lauri şi de cartea pătrată, aurie, ca şi de trâmbiţă, apoi de silueta întunecată a artistului. Examinând mai departe tabloul, suntem chemaţi de felurite suprafeţe geometrice – din fundul încăperii până în primul plan, la perdeaua din stânga.

Mişcarea vie, în zig-zag, a privirii noastre suplineşte nemişcarea scenei pictate. Câteva detalii palpabile (scaun, hartă, lampă) câştigă încrederea privitorului în adevărul celor prezentate, făcându-l să accepte stilizarea geometrizantă a formelor. Aparent e vorba de un reportaj asupra realităţii contemporane, ca şi în celelalte tablouri de gen cu care olandezii îşi împodobeau locuinţele.

Paul Claudel a remarcat însă că picturile lor nu reprezentau deloc viaţa aspră de muncă sau înfruntarea oceanelor de către corăbiile cu pânze, prin care mica republică devenise cea mai modernă ţară a Europei. Tablourile oglindeau mai degrabă visul unei existenţe tihnite, într-un cuib ocrotit, în ordine şi curăţenie. Culorile dominante, galben şi albastru, văzute în lumina zilei venind pe fereastră, sunt aşternute într-o factură proprie artistului, în tuşe mici de culoare curată, ca picături în relief de consistenţa porţelanului. Aceste culori, *neamestecate* între ele, şi-au păstrat până azi strălucirea.

Vermeer anticipează pictura compatriotului său Mondrian, cu două secole mai târziu, care a visat la rândul lui la o *lume mai pură* (vezi pag. 79).

◀◀ El Greco
1541-1614
Logodna Fecioarei,
1504
ulei pe pânză,
110 × 83 cm,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

▲ Jan Vermeer van Delft
(1632-1675)
Atelierul, 1665,
ulei pe pânză,
120 × 100 cm,
Kunsthistoriches Museum, Viena

Jan Vermeer van Delft (1632-1675)
Pictor olandez, reprezentant al „micilor maeştri" (autori de tablouri de mici dimensiuni, destinate locuinţelor burgheze). Scenele sale de gen evocă momente de linişte, deseori bucuria muzicii – cântată la clavecin sau la chitară – în case îndestulate, de o ordine desăvârşită. Uitată complet timp de două secole, opera lui Vermeer a fost redescoperită în 1866 de criticul Thoré Burger. Vermeer, din opera căruia se cunosc doar 35 de tablouri certe, a fost imitat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial de Van Meegeren.

CE ASCUNDE UMBRA?

În Spania secolului XVII, Diego Velázquez a pictat un subiect similar – *Meninele* (domnişoarele de onoare ale fiicei regelui). Pictorul s-a înfăţişat din faţă, în schimb nu vedem ce pictează, presupunem doar că în locul în care ne aflăm noi, privitorii, şedeau regele Filip al IV-lea şi regina, ale căror chipuri se răsfrâng în oglinda din centru.

Şi aici redarea fidelă a realităţii e depăşită. În contrast cu copilăria luminoasă a infantei Margareta, toată jumătatea superioară a pânzei, delimitată de linii rigide, e cufundată în întuneric. Pictorul redă astfel atmosfera sumbră, nu numai a palatului, dar şi a întregii Spanii din epoca Contrareformei.

◀◀ Diego Velázquez (1599-1660)
Meninele, 1656,
ulei pe lemn,
318 × 276 cm,
Muzeul Prado, Madrid

◀ Detaliu

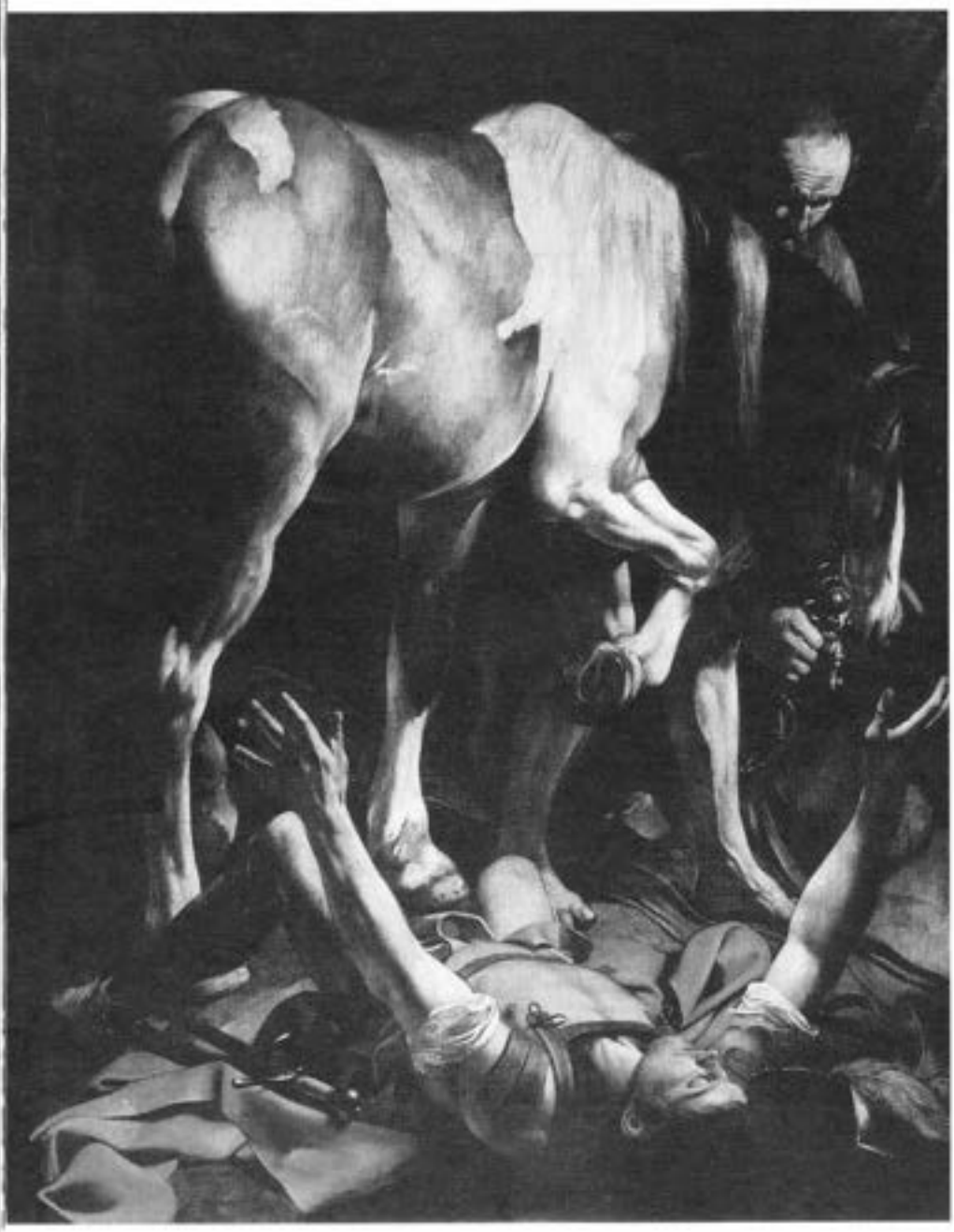
Diego Velázquez (1599-1660)
Cel mai important pictor spaniol din secolul de aur. Portretist oficial al regelui Filip al IV-lea, ocrotit de acesta de rigorile Inchiziţiei, nu a pictat altare, ca ceilalţi confraţi ai săi, ci doar compoziţii laice, mult mai libere. A vizitat Italia la îndemnul lui Rubens, desprinzându-se însă repede de sub influenţa clarobscurului caravaggesc. Şi-a luminat progresiv paleta, prevestind impresionismul. Picta cu tuşe largi, spontane, care compun imagini doar privite de la oarecare distanţă.

REPREZENTAREA TIMPULUI ŞI SPAȚIULUI

CUM ESTE PERCEPUT TIMPUL?

▼ CARAVAGGIO (1599-1660) ***Convertirea Sfântului Pavel,*** 1600, 230 × 175 cm, *Biserica Santa Maria del Popolo,* Roma

Timpul, care permite realizarea destinelor şi operelor dar provoacă şi distrugerea lor, iar în final, uitarea, pare înfrânt doar de artă – arc peste milenii. Nici arta nu iese din timp, dar fixează mesajul într-o formă durabilă, care poate fi receptată de mai multe ori – o melodie reluată *d'a capo*, o pictură revăzută. În artele plastice, timpul e „povestit" prin aşezarea într-o anumită succesiune a personajelor şi acţiunilor, ca de pildă prin plasarea mai multor scene în perspectivă, mai în faţă sau mai în spate, sugerând trecutul sau viitorul, sau prin



înşiruirea mai multor imagini pe registre succesive, ca în ilustraţiile de carte sau în benzile desenate. Parcursul obligatoriu al oricărui tablou, drumul compoziţional, se petrece în timp, mai încet sau mai repede. Un exemplu îl constituie *Convertirea Sfântului Pavel,* de Caravaggio: pe un format vertical şi cu un acord cromatic sumbru, cald, tabloul şochează prin centrul său întunecat, ca un „black hole" plin de mister.

Primul semnal luminos din apropierea *centrului geometric* este piciorul calului.

Aceasta ne dirijează în partea de sus a pânzei, cea mai intens luminată, unde se vede un cal. Artistul nu l-a descris însă, nu i-a desenat silueta cu claritate, ci l-a fragmentat în două culori, pentru ca privitorul să nu fie tentat să-şi fixeze atenţia asupra lui. Contemporanii artistului, din secolul XVII, erau inevitabil atraşi de rasele şi însuşirile cabaline, la fel cum oamenii reacţionează astăzi la automobile. Privind calul, simţim în partea de jos a retinei ca o senzaţie, şi plecăm ochii spre pata de roşu a mantiei care se întinde orizontal pe sol, ca muiată în sânge. Aici descoperim personajul principal: Saul (Pavel), căzut la pământ.

Comandantul oştii romane, pornit să-i pedepsească pe creştini, aude tocmai cuvintele lui Dumnezeu care-i revelează adevărul şi-l întoarce din drum. Braţele lui ridicate încercuiesc golul întunecos din centrul tabloului, în care parcă răsună, nevăzute, vorbele sacre.

Tradus în cuvinte, drumul compoziţional relatează acţiunea în următoarea ordine: de pe cal căzând ca trăznit, Saul (Pavel) aude cuvintele Domnului.

Spre deosebire de pictură, *fotografia* fixează o clipă din timpul real care, pentru imaginea surprinsă, încetează să mai curgă mai departe. *Oglindă a memoriei*, cum a fost numită fotografia, forţa ei de impresionare e dată de adevărul ei, cu puternice efecte sentimentale.

Pentru fotograf, timpul înseamnă clipa apăsării pe declanşator, care poate fi concluzia unor studii îndelungate sau numai o inspiraţie de moment. În toate cazurile, pentru a exista un *mesaj artistic*, trebuie să funcţioneze o *trăire incandescentă*, în care să fuzioneze *observaţia acută* a unui detaliu care naşte *ideea*, sesizarea rolului simbolic al instantaneului, implicând asociaţii, generalizări, meditaţii filosofice, fior poetic, sentimente, reacţii poli-senzoriale etc.

Doar astfel fotografia nu rămâne înregistrare pasivă ci devine *comunicare activă*, atingând în forma ei cea mai elevată, *arta*.

Henri Cartier-Bresson a prins într-o imagine fugară esenţialul artei totalitare: panoul uriaş înfăţişându-l pe Lenin, înalt cât un bloc, domină viaţa tuturor generaţiilor.

◀ Henri Cartier-Bresson *Leningrad* (foto), *Centrul Pompidou*, Paris

Michelangelo Merisi zis **Caravaggio** (1573-1610)
Pictor italian care marchează începutul barocului în secolul XVII.
Compoziţiile sale dramatice pentru altare catolice evocă martiraje, acţiuni în desfăşurare. Trăind în primii ani ai veacului, el a anticipat evoluţia artei ulterioare, fixându-i trăsăturile noi: teatralitatea, iluzia continuităţii spaţiului dintre imagine şi privitor, stimulându-i participarea, stărnirea reacţiilor polisenzoriale, în special tactile. Conflictul dintre forţele binelui şi răului e redat în primul rând prin confruntarea luminii şi umbrei, personajele sunt arătate doar parţial, ca sub reflectoare de scenă, desprinse din întunericul dens. Clarobscurul iniţiat de Caravaggio – tenebrosismul – s-a răspândit în toată arta europeană, marcând întreg secolul XVII.

CUM ESTE REDATĂ MIŞCAREA?

Pictorul Paolo Uccello, în *Bătălia de la San Romano,* a înfăţişat lupta dintre oraşul său, Florenţa, şi Siena, din 1432, ca pe un fel de turnir, în care se înfruntă cavaleri în armură.

▼ UCCELLO (1397-1475) ***Bătălia de la San Romano,*** 1456, 82 x 320 cm, *Galeria Naţională,* Londra

În centrul geometric al compoziţiei e capul armăsarului bălan, de unde privirea lunecă pe silueta luminoasă, înclinată, a calului. Apoi ne cheamă pata roşie a turbanului comandantului iar, în spatele lui, pelerina roşie a aghiotantului său şi, în urmă, ostaşii cu sulițele lor, dându-ne impresia că defilează prin faţa noastră. După ce am constatat că nu putem desluşi cât sunt de mulţi, ne uităm în dreapta, unde se petrece lupta. Privind mai cu atenţie, ne izbeşte precizia desenului, linia fermă, închegată a conturului volumelor statice.

Uccello, pictor al Renaşterii italiene, pentru care cunoaşterea legilor naturii era cea mai îmbătătoare aventură, a fost interesat în primul rând de construcţia corectă a oamenilor şi a cailor.

El a aplicat noile cercetări asupra anatomiei şi proporţiilor şi mai ales noua ştiinţă a perspectivei geometrice, care îi inspira o adevărată pasiune. Pentru cavalerul căzut, din stânga jos, dar şi pentru turbanul roşu sau pentru celelalte figuri, Uccello a făcut nenumărate studii, stabilind dimensiunile şi înclinarea fiecărui plan. Caii, prin claritatea formelor geometrice, apar înţepeniţi ca nişte căluşei de lemn. Spre a da senzaţia de mişcare, Uccello a subliniat liniile oblice, lungi, ale flamurilor şi lăncilor, îndreptate în aceeaşi direcţie, dar diferit înclinate, indicând înaintarea năvalnică a florentinilor. Impresia de animaţie e dată însă îndeosebi de risipirea pe toată suprafaţa tabloului a unor pete mici de culoare, toate planurile mari fiind fragmentate. Peste tot, puncte luminoase, albe sau aurii, ne atrag atenţia, precum clinchetul unor clopoţei.

Vorbind despre *mişcarea* dintr-o pictură, ne referim de obicei la reprezentarea ei în imagine, dar *impresia de mişcare* e de fapt determinată de deplasarea atenţiei noastre de la un punct la altul, mai repede sau mai încet, după cum ne sugerează autorul lucrării.

Ritmul mişcării, dat de *succesiunea oblicelor* în exemplele precedente, poate fi marcat prin orice fel de accente, acţionând ca şi cadenţa în muzică.

La fel cum Bach îşi potrivea ritmul după bătăile pulsului său regulat, se succedă în horă femeile etrusce, ca şi coloanele templelor greceşti, în pas egal, solemn. Dimpotrivă, „extrasistolele" din muzica lui Berlioz se regăsesc în zvâcnirea liniilor şi petelor din pictura lui Eugene Delacroix. Prin contrast cu Uccello, acesta redă mişcarea rapidă într-un desen în care liniile se deplasează şi se suprapun. Privirea noastră încearcă să desluşească formele, sărind de la o parte la alta a schiţei, care dă impresia că se schimbă în faţa ochilor noştri.

Un alt mod de a reda o mişcare rapidă, care depăşeşte posibilitatea de sesizare a ochiului uman, a fost încercat de artiştii din grupul futurismului italian, în dorinţa lor de a exprima dominantele vieţii din sec. XX, viteza şi violenţa.

Giacomo Balla, în *Dinamismul unui căţel în lesă*, a fixat toate fazele deplasării în spaţiu ale picioarelor câinelui şi ale stăpânei lui, precum şi vibraţia lesei. Este ceea ce se obţine şi în fotografie prin imprimarea pe o singură peliculă a mai multor poziţii care se succedă, neclaritatea fiind în acest caz necesară.

▼ ***Horă, dans funebru,*** pictură dintr-un mormânt din Ruvo, *Muzeul Naţional,* Neapole

◀ GIACOMO BALLA
Dinamismul unui căţel în lesă,
1912,
Colecţia A. Conger,
New-York

◀◀ EUGENE DELACROIX
(1789-1863)
Călăreţ,
tuş pe hârtie

Paolo Doni zis **Uccello** (1397-1475)
Pictor italian al Renaşterii timpurii, ucenic al sculptorului Ghiberti, a lucrat mozaicuri la Veneţia şi vitralii la Florenţa. Opera lui cea mai însemnată a fost ansamblul celor 3 episoade din *Bătălia de la San Romano,* pictate pe panouri, şi în care se împletesc fantezia decorativă a tapiseriilor gotice cu cercetările înnoitoare ale artistului Renaşterii în domeniul perspectivei, ajungând la înfăţişarea unor îndrăzneţe racursiuri.

Eugene Delacroix (1789 - 1863)
Pictor francez, reprezentant al curentului romantic din al doilea sfert al secolului XIX. A înfăţişat teme literare, simbolice sau alegorice în compoziţii dinamice, cu forme deschise, factură rapidă.

Giacomo Balla (1871-1958)
Pictor italian, membru al grupului futuriştilor din 1909, a pictat, mai ales în timpul Primului Război Mondial, unele din primele lucrări futurist-abstracte.

Cum este reprezentat spaţiul?

Despre spaţiul în care trăim şi care ne înconjoară se pot comunica date precise, calculate ştiinţific, cu un singur sens, fără posibilitatea mai multor interpretări. Distanţele se măsoară, înălţimea, grosimea şi adâncimea se indică exact în planurile şi elevaţiile inginerilor şi arhitecţilor. Aceste dimensiuni pot fi prelucrate pe computer, permiţând vizitarea unei clădiri pe ecran încă înainte de începerea construcţiei. În artă, spaţiul este însă numai una din componentele imaginii, supus, ca şi toate celelalte, transformărilor poetice care-i schimbă şi-i îmbogăţesc înţelesul, prefăcându-l în expresie a unor trăiri complexe.

Lumea poate fi privită din diferite puncte de vedere, ca de pildă:

• *de la înălţimea normală a unui om*, aşa cum îşi plasa ochiul pictorul Alberti, creatorul perspectivei geometrice ca şi Piero della Francesca;

• *de sus, din zborul păsării, „în plonjeu"* (sau din ochiul lui Dumnezeu) ca în miniaturile gotice sau în lucrările lui Bruegel;

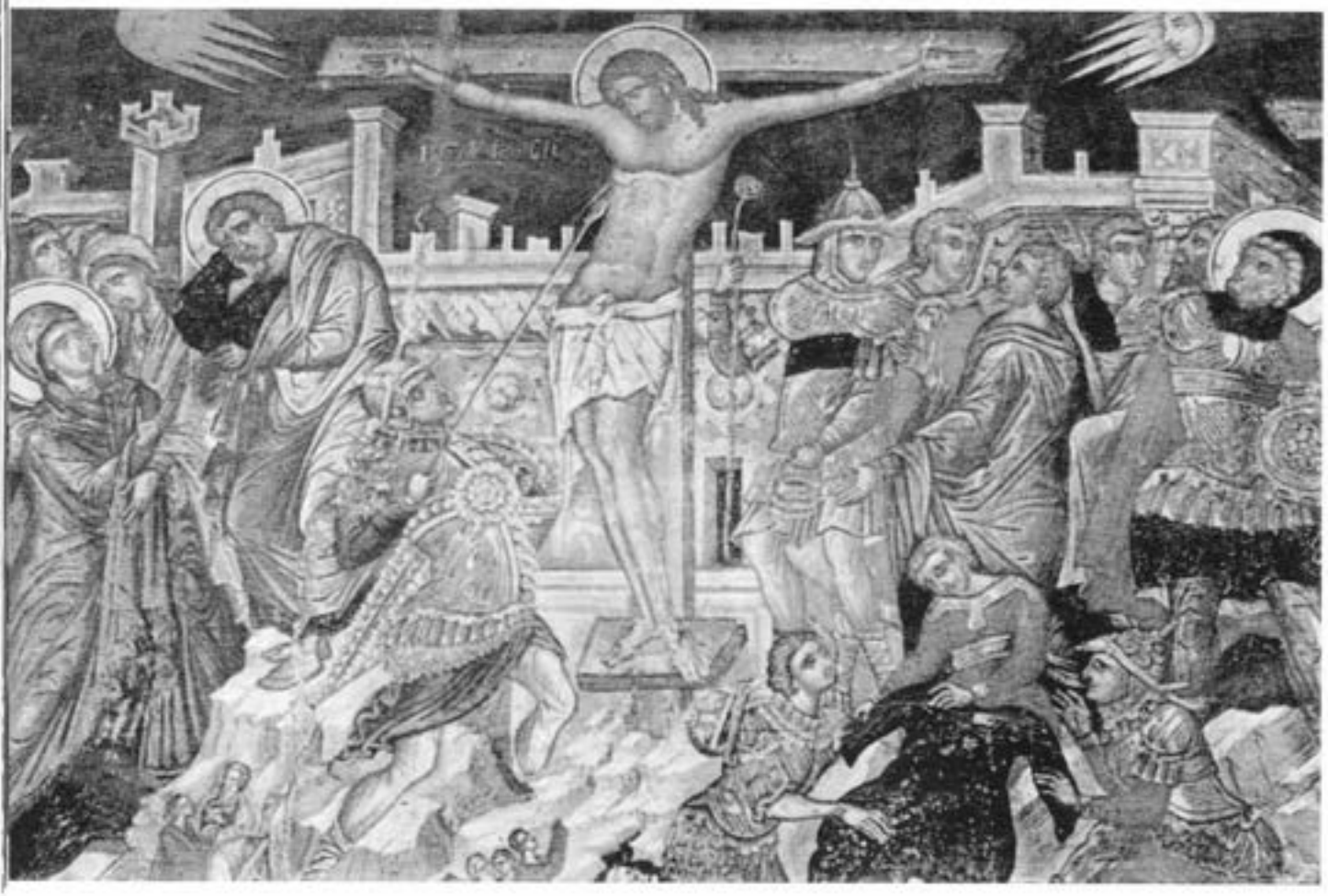
• *de jos, din contraplonjeu*, aşa cum vedem un monument sau o statuie înaltă, picturile lui Michelangelo de pe plafonul Capelei Sixtine sau pe cele baroce;

• *de la nivelul solului, „din ochiul broaştei"*;

• *din imagine spre privitor, „perspectiva inversă"* etc.

Adâncimea câmpului vizual poate fi reprezentată prin construcţii de perspectivă geometrică (bazată pe desen) sau prin perspectiva aeriană (bazată pe culoare sau valoare, care redă foarte clar primul plan şi estompează progresiv planurile depărtate). Extinzând experienţa zilnică, percepem cu limpezime ceea ce ne este aproape (în spaţiu, dar şi în timp), şi mai neclar ceea ce este depărtat (trecut, viitor, vis sau amintire).

▼ *Răstignirea, Mănăstirea Meteora, 1548, Grecia*



SPAȚIUL ANULAT

Pentru a vedea cât de mult diferă modul în care poate fi redat spațiul în pictură, de la o lucrare la alta, potrivit personalității artistului, a idealului său, a stilului în care se înscrie etc., să privim împreună câteva compoziții cu același subiect: *Răstignirea lui Hristos*. Această temă a apărut în arta creștină transpusă în fresce, icoane și obiecte de cult iar semnul crucii a devenit principalul simbol al credinței. În pictura murală bizantină de la Meteora (Grecia), scena religioasă este redusă la trăsăturile ei esențiale, lipsită de detalii palpabile sau anecdotice.

Ea pare extrasă din spațiu și timp, ca o schemă ideală. Pictată pe peretele bisericii, scena se așterne plată pe suprafața netedă a zidului, pentru ca suportul să rămână vizibil, ca o componentă solidă a construcției, și să nu pară găurit de un spațiu iluzoriu. Așezarea personajelor e solemnă, simetrică, cu crucea pe care e răstignit Hristos în centru. De o parte și de alta, Fecioara și Sfântul Ion, înconjurați de soldați, formează grupuri compacte, ca două volume echilibrate pe talgerele unei balanțe. Acțiunea e marcată de oblica suliței cu care ostașul roman îi înțeapă coasta lui Iisus. Mișcarea pare însă oprită în loc, fixată de conturul dur, ca săpat în stâncă. Fundalul, un zid de cetate, e plat, tratat decorativ, fără adâncime. Perspectiva inversă (vezi scândura de la picioarele lui Iisus), arată că scena se petrece pe alt tărâm, de unde de fapt sfinții îi privesc pe oameni.

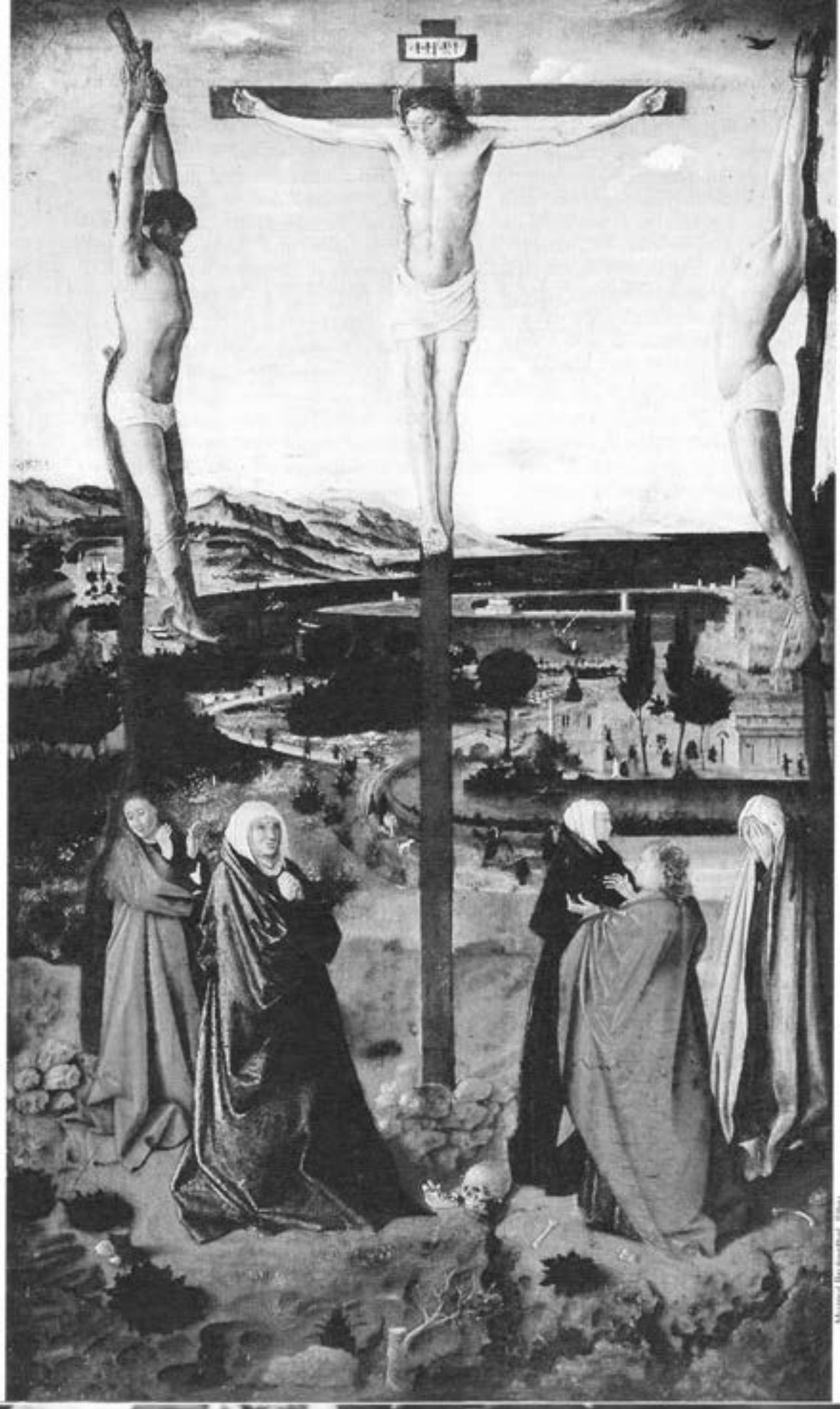
Anularea spațiului și timpului se vede și în icoanele pe sticlă, lucrate mai ales în Transilvania.

În secolul XVIII, în satul Nicula, aproape de Cluj, mulți oameni veneau să se închine la o icoană de lemn înlăcrimată miraculos. Ca să le vândă amintiri, țăranii din sat s-au apucat de pictură: puneau ochiuri mici de geam peste icoane și le copiau direct pe sticlă. Întâi desenau conturul cu negru (din negru de fum, clei și gălbenuș de ou), apoi nevestele și copiii așterneau culorile de ulei și înrămau sticla (cu pictura pe dedesubtul ei).

Perspectiva corectă

Perspectiva inversă

◀ ***Răstignirea,*** icoană pe sticlă de la Nicula (Cluj), începutul sec. XIX, 24 × 19 cm, *Colecția I. Dancu*, București



Musical Brukenthal, Sibiu

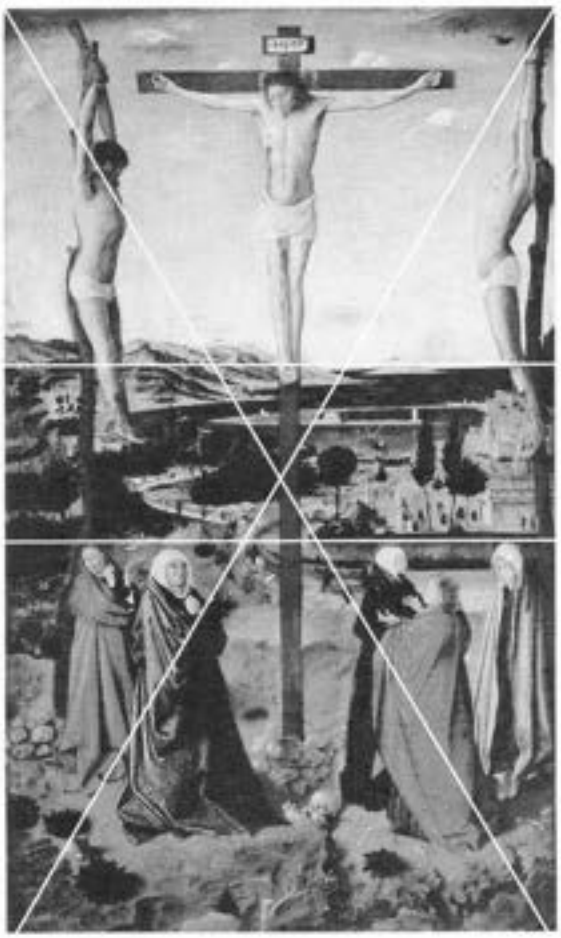
SPAȚIUL VĂZUT DIN ZBORUL PĂSĂRII

Tabloul *Răstignirea*, de pictorul italian Antonello da Messina, are lemnul curbat, probabil ca urmare a purtării icoanei la procesiuni și expunerii ei la schimbări bruște de temperatură, de la răcoarea bisericii la soarele meridional.

Scândurica de două palme pare a concentra, ca o lentilă de cristal, întregul univers în câteva tonuri de smalț. Privind-o, o ciudată forță magnetică te atrage și te soarbe încet către tărâmurile îndepărtate. Linia orizontului împarte tabloul în două registre: cel de sus – al cerului luminos, în care pare că se topesc trupurile răstigniților – și cel de jos – terestru, alcătuit din superbele siluete statuare ale Mariilor și a Sfântului Ion, ca stane de piatră, întrupări ale durerii stăpânite.

Prezența densă, telurică, a trupurilor omenești, care fac corp comun cu dealul pământiu, și golul nesfârșit al cerului diafan, care se pierde în zare, se pun în valoare reciproc. Maestru în arta contrastelor, Antonello trece de la gravitatea personajelor tratate ca niște blocuri imobile din prim-plan, la veselul furnicar din depărtare, din valea de la picioarele crucilor. Coloristic, tabloul e în primul rând un dialog între brunuri grele și bleuri străvezii, ca voci ale pământului și cerului. Antonello da Messina a folosit pictura în ulei, una din inovațiile tehnice ale Renașterii (a cărei perfecționare era datorată lui Van Eyck din Țările de Jos). Suprafața uleiului solidificat dă impresia că peisajul e văzut prin transparența unei ape limpezi, ca pietricelele pe fundul unui pârâu. Imaginându-și *Răstignirea* implantată în realitate, adusă pe pământ în orașul său natal – portul Messina – Antonello a folosit un efect dramatic oferit de natură, contrastul neașteptat dintre apa mării, întunecată, albastru-neagră și dealurile cretoase aproape albe, cum pot fi văzute și azi. Fiorul poetic e declanșat de seninătatea celestă, ce se așterne ca o binecuvântare peste întregul pământ. Și iată cum monumentalitatea nu e în funcție de mărimea lucrării, ci de mesajul ei.

◀◀ Antonello da Messina (1430-1479) ***Răstignirea,*** 39 × 23 cm, *Muzeul Brukenthal,* Sibiu



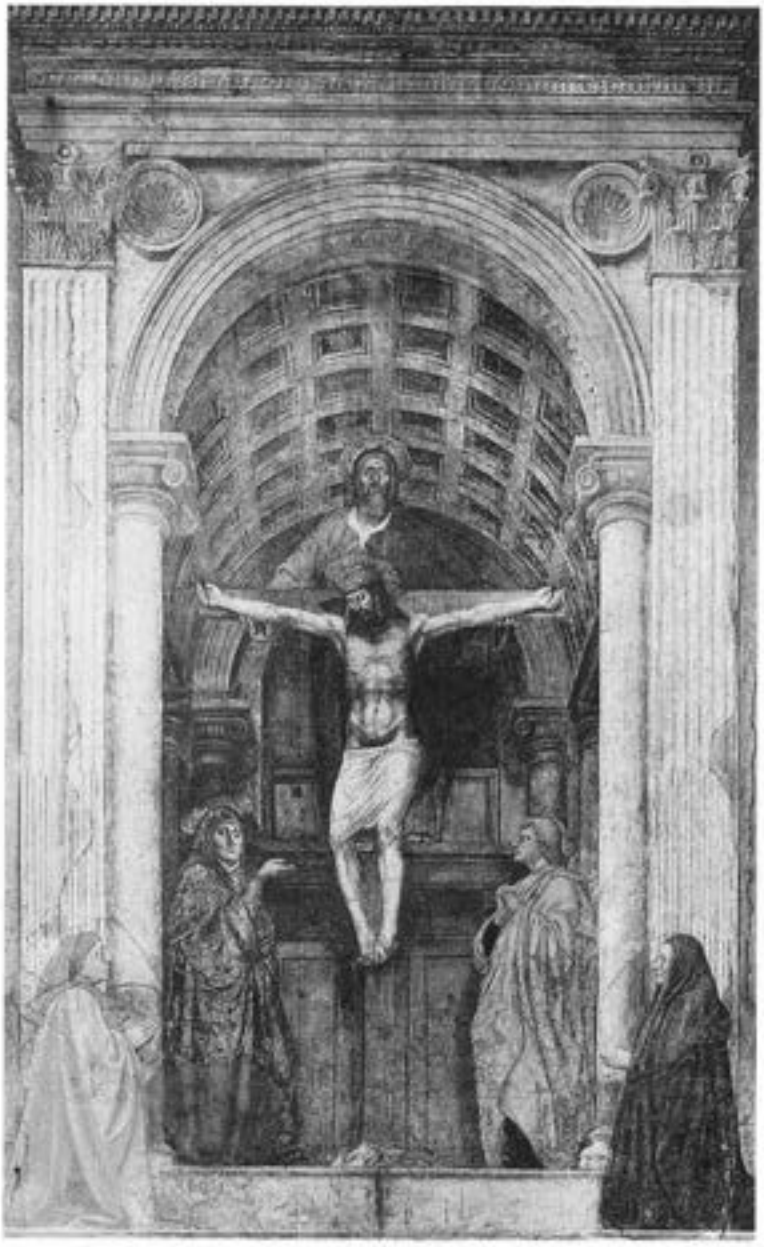
◀ Drumul citirii compoziției

Antonello da Messina (1430-1479)
Pictor italian reprezentant de seamă al Renașterii timpurii din secolul XV. Sicilian, din sudul peninsulei stăpânit de spanioli, a cunoscut de timpuriu pictura flamandă, minuțioasă, în ulei, a lui Van Eyck. Străbătând Italia, el a asimilat lecția lui Piero della Francesca, oprindu-se apoi la Veneția unde și-a însușit colorismul specific maeștrilor locali. El a realizat astfel o sinteză unică a artei diferitelor centre italiene, dar și a principalelor școli europene (Altarul *Sf. Sebastian, Fecioara Bunei Vestiri* etc.).

SPAȚIUL REDAT ÎN PERSPECTIVĂ GEOMETRICĂ

Cel mai aproape de *viziunea corectă, normală* a spațiului e pictura murală a italianului Tommaso di Giovanni, zis Masaccio. Trăind la Florența, la începutul Renașterii, Masaccio era cuprins, ca și ceilalți artiști italieni, de entuziasm pentru noile posibilități de figurare a spațiului prin *perspectiva geometrică*. Noua știință, care se năștea în atelierele contemporanilor ca Uccello, a fost descrisă în „Cartea despre pictură", de Leon Battista Alberti, apoi în tratatul lui Piero della Francesca și mai târziu în tratatele lui Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer și alții.

Spre deosebire de stilul gotic, în care lumea apărea imensă, văzută de undeva din aer, iar omul doar o părticică infimă din creația divină, Renașterea a privit universul prin prisma artistului, de la înălțimea omului. Toate razele venite de la obiectele din jur se strâng în ochiul acestuia, formând „conul vizual", iar suprafața tabloului îl intersectează, ca o fereastră de sticlă. Pentru simplificare, se acceptă convenția vederii cu un singur ochi. Punctul de vedere al privitorului se proiectează pe linia orizontului (care se află mereu la înălțimea ochiului),



▸▸ Perspectiva geometrică a *Sfintei Treimi*, a lui Masaccio

Perspectiva reală a *Bisericii Saint-Savin -sur-Gartempe*, (sec. XII), Franța foto

▸ MASACCIO (1404-1428) ***Sfânta Treime***, 1426, frescă, 667 x 317 cm, *Biserica Santa Maria Novella*, Florența

fixând centrul tabloului. Se constată că toate liniile egale între ele, paralele cu orizontul, pe măsură ce se depărtează de noi, se micşorează şi se apropie între ele, liniile care unesc extremităţile lor întâlnindu-se pe linia orizontului în *punctul de fugă central*.

Masaccio şi-a demonstrat toată măiestria în aplicarea noilor cuceriri ale *perspectivei liniare* în fresca din Biserica Santa Maria Novella din Florenţa, în care a încadrat *Răstignirea* într-un *spaţiu imaginar* al unei capele boltite. Linia de orizont este plasată foarte jos, sub piciorul crucii, care se înalţă monumentală. Toate liniile şi planurile paralele între ele fug în adâncime, întâlnindu-se pe linia de orizont, determinând cu precizie forma şi dimensiunile fiecărui detaliu din cadrul arhitectural.

Structura proiecţiei perspectivice e atât de corectă încât s-a presupus că Masaccio a fost ajutat de prietenul său, Filippo Brunelleschi, cel mai important arhitect al Florenţei din acea vreme (aceeaşi schemă reiese şi din fotografia interiorului unei catedrale).

Stăpânirea spaţiului prin calcule matematice apărea în Renaştere ca o victorie a minţii în efortul de dezlegare a misterelor universului. Italienii construiau compoziţii spaţiale cu bucuria descoperirii legilor ascunse ale firii. Se povestea despre pictorul Uccello că spunea mereu „Ce frumoasă este perspectiva!".

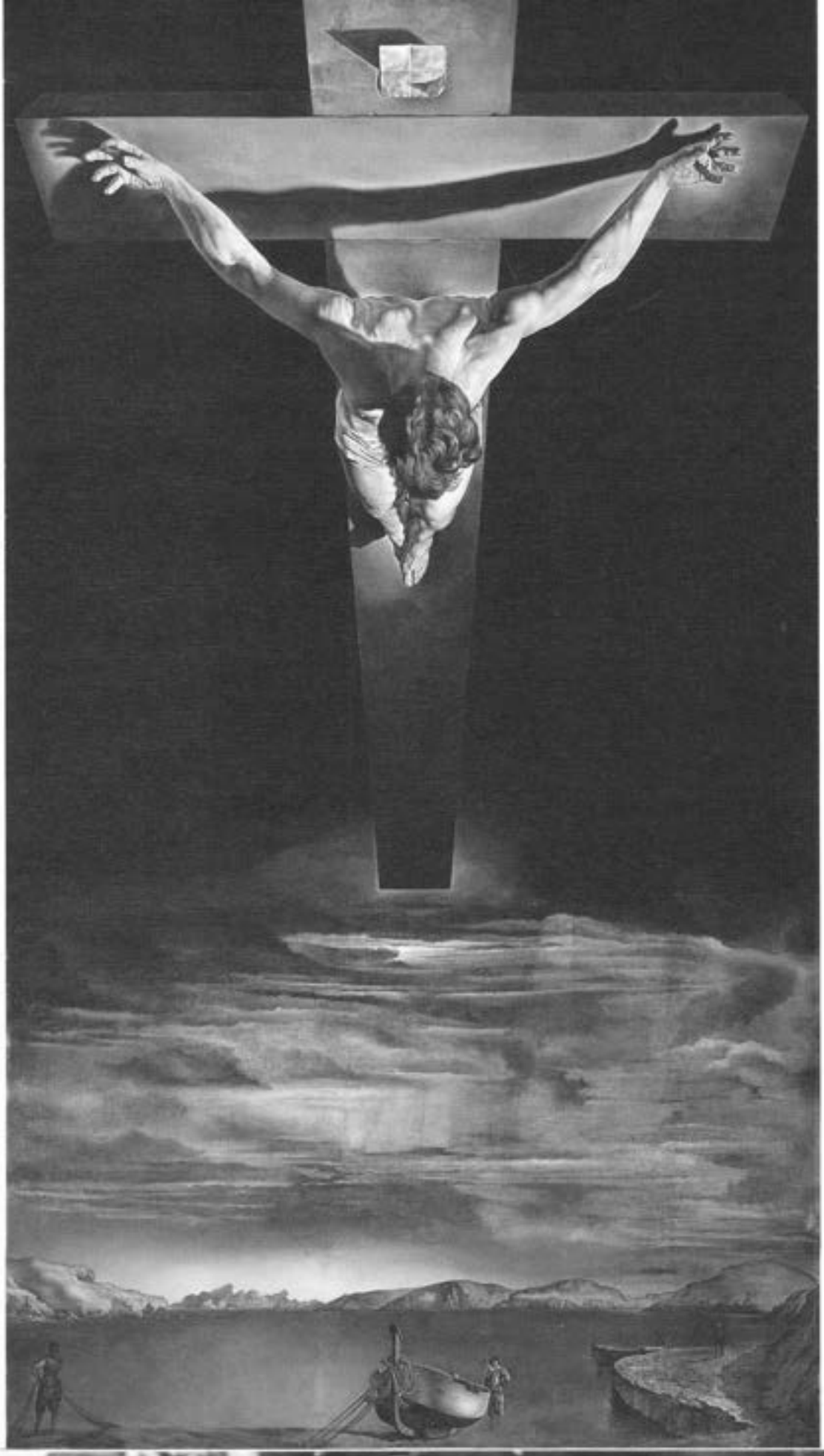
Preocupaţi de calculele lor, punând în perspectivă clădiri şi obiecte cu forme geometrice, italienii şi-au limitat aria picturii la spaţiul apropiat, citadin, construit de om, vizibil cu claritate, uitând că dincolo de el se întinde spaţiul cosmic, infinitul fără margini. Cu aceeaşi rigoare a construcţiei, Masaccio a reprezentat şi personajele cu siluete statuare, solide şi impunătoare. Principala lor calitate pare forţa, dar şi stăpânirea de sine, care impresionează şi în sculpturile lui Donatello. În prim-plan, în afara capelei, ca şi cum s-ar afla în spaţiul nostru, stau îngenuncheaţi ctitorii, cei care au comandat lucrarea pentru ca numele lor să fie pomenit în veci.

Pentru a desena cât mai corect în perspectivă, artiştii Renaşterii, precum germanul Albrecht Dürer, foloseau cadre transparente de sticlă.

◀ Albrecht Dürer, *Perspectiva*

◀ Albrecht Dürer, *Pictor desenând o femeie culcată*, Muzeul Albertina, Viena

Tommaso Masaccio (1401-1428)
Primul pictor al Renaşterii timpurii italiene din sec XV, s-a afirmat în primii ani ai secolului la Florenţa. Mergând pe urmele lui Giotto, a realizat ansamblul de fresce din capela Brancacci. Admiraţia pentru sculptura antică, clasică, se citeşte în volumele masive ale personajelor, cu forme stilizate, geometric regulate, statice. Compoziţiile sugerează basoreliefuri, iar fundalul e de obicei alcătuit din clădiri cu aceeaşi structură clară, ilustrând dominaţia raţiunii umane asupra naturii.



▸ Salvador Dalí
(1904-1987)
Hrist al Sfântului Ioan al Crucii,
1951,
ulei pe pânză,
230 × 103 cm,
Art Gallery, Glasgow

SPAȚIUL INFINIT

Spaniolul Salvador Dalí a pictat *Răstignirea* ca pe o vedenie cutremurătoare: crucea plutește pe cerul întunecat, dând aproape senzația prăbușirii peste privitor, ca un avion care trece pe deasupra capului, foarte jos. Viziunea spațială a epocii noastre, în care zborul a devenit un fapt cotidian, a înrâurit desigur și arta sacră.

Barocul a cultivat *mișcarea*, iar în arta secolului XX, *futurismul* a introdus *viteza*.

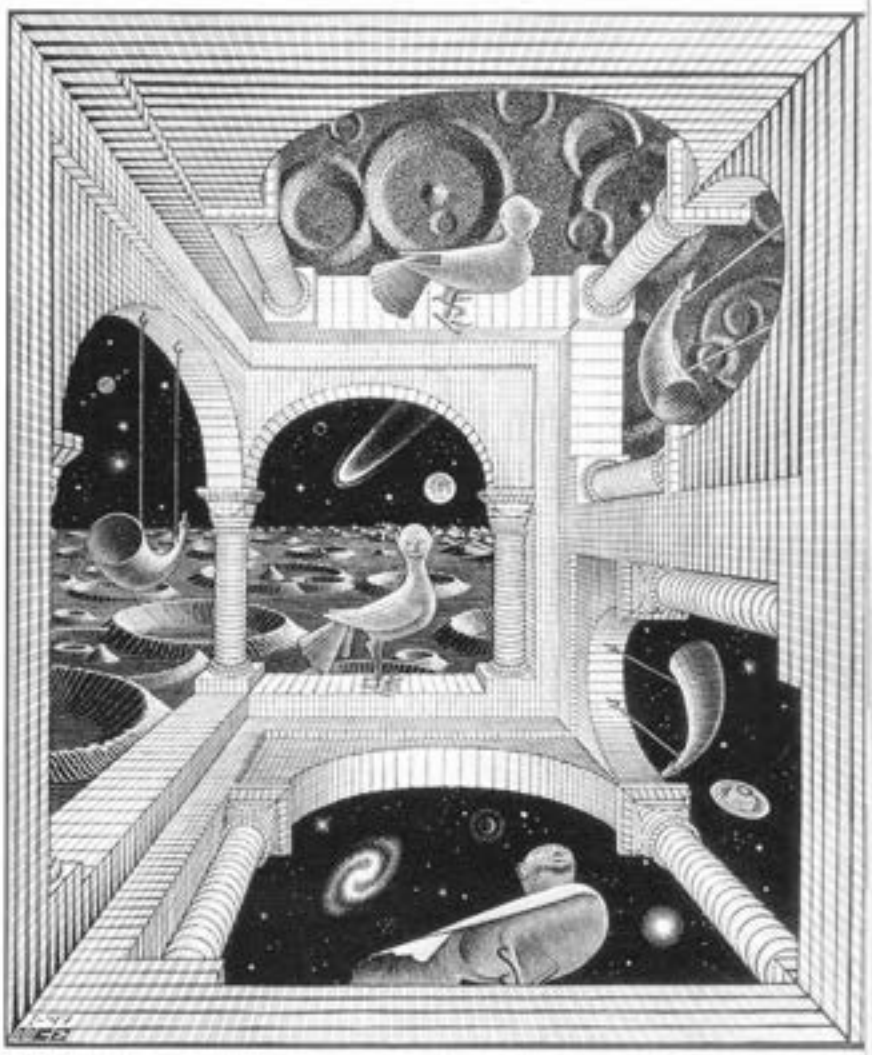
Pentru a da impresia deplasării rapide, liniile paralele ale lemnului crucii se apropie între ele vertiginos. La fel de brutal descresc și dimensiunile trupului lui Iisus, în *racursi* (de la cuvântul francez *raccourcir* = a scurta), văzut dintr-un punct de vedere total inedit, de deasupra capului. Redarea realistă a trupului, după tradiția secolului de aur al picturii spaniole (secolul XVII), ilustrată de Ribera sau Zurbarán, face apariția și mai surprinzătoare.

Artistul folosește spațiul continuu baroc, îmbrățișând întregul univers, lumea terestră a oamenilor (cu munți, lac, bărci și pescari), în legătură directă cu prezența divină.

Arta lui Dalí (ca și a celorlalți suprarealiști) urmărește să șocheze, să zdruncine monotonia existenței banale, cotidiene, prin revelarea altor lumi posibile. Dalí dovedește stăpânirea legilor perspectivei, pe care le folosește însă nu pentru a reda cât mai corect realitatea ci pentru a da sugestia minunii, care anulează adevărurile cunoscute ale științelor.

Tabloul intitulat *Altă lume*, de olandezul M. C. Escher, te zăpăcește prin deschiderea a trei perspective simultane asupra aceluiași peisaj lunar, văzut ba de sus, ba de jos, ba frontal. Starea de rău fizic pe care o inspiră se datorează mai ales faptului că, deși ne dăm seama că logic lucrul e imposibil, imaginea pare construită într-o perspectivă corectă. Dacă încercăm s-o demontăm, observăm că autorul a desenat întâi un cub perfect, ca o cutie fără capac (sau ca o scenă de teatru clasică), înfățișând apoi trei deschideri, fiecare dintre ele perforând doi pereți alăturați, cu câte o coloană la mijloc. *Iluzia spațială* provine din aspectul pânzei de fundal a decorului, care ar putea foarte bine să fie chiar al unei piese de teatru fantastice.

▼ M. C. Escher (1898-1972)
Altă lume, gravură lemn



Salvador Dalí (1904-1987)
Reprezentant al curentului suprarealist (apărut în 1922, manifestul lui a fost publicat în 1924 de Andre Breton). După Primul Război Mondial, artele vizuale au continuat căutările unor noi moduri de comunicare prin imagine. Deoarece fotografia color preluase redarea fidelă a realității vizibile, pictura, destinată nu să descrie ci să exprime, a pornit în explorarea subconștientului, încercând (pe urmele lui Freud) să-l elibereze de cenzura rațiunii.

M. C. Escher (1898-1972)
Grafician olandez, a trăit în Italia și Olanda, cunoscut datorită utilizării iluziilor optice (geometrice) în „metamorfoze" și „construcții imposibile".

RELAȚIA DINTRE OM ȘI UNIVERS

În orice imagine, autorul mărturisește, chiar fără să vrea, felul în care vede – și mai ales cum simte – locul său în lume, în natură și între oameni.

Artistul își poate concentra atenția asupra eroului – împins în prim-plan – transmițând încrederea în forțele omului de a stăpâni legile universului, sau poate – depărtându-se de el – să îmbrățișeze cu privirea spectacolul naturii imense, populate de mărunte ființe trecătoare, lăsându-se năpădit de angoasă.

Creatorii au gravitat continuu între acești doi poli opuși, denumiți *clasic* și *anticlasic* (sau *romantic*). Pentru a defini orientarea unei lucrări nu contează atât locul pe care îl ocupă în pagină omul sau natura (portret sau peisaj), mai important e dacă în imagine domină fie:

• rațiunea umană ordonatoare, creând structuri clare, geometrice regulate, stabile, inteligibile – ca în picturile clasice ale lui Piero della Francesca, Rafael sau în parcul francez de la Versailles, trasat cu rigla și echerul;

• natura sălbatică, în continuă mișcare și transformare, plină de forțe misterioase, înfruntându-se dramatic, trezind temeri izbucnite din străfundurile subconștientului, irațională, ca în picturile romantice – de Caspar David Friedrich, sau expresioniste – de Edvard Munch, ca și în „parcul englez", în care plantele par a fi lăsate să crească la întâmplare.

În cazul *stilului clasic*, artistul își construiește opera sigur de sine, radiind încredere, ca și zeul luminii Apolo, de unde numele de *apolinic*, pe când polul opus a fost denumit *dionisiac*, de la zeul vinului, Dionisos, în cinstea căruia se organizau în Grecia antică dansuri și cântece dezlănțuite de amețeala vinului, sursă a genului dramatic din literatură.

▼ Piero della Francesca (1410-1492)
Legenda Sfintei Cruci, frescă, detaliu, *Altarul Bisericii San Francesco*, Arezzo

VIZIUNEA CLASICĂ

Un exemplu de stil clasic este *Legenda Sfintei Cruci*, de Piero della Francesca. Trăind în epoca Renaşterii în Italia, acesta a fost un pasionat cercetător al geometriei, scriind un tratat despre perspectivă care permitea o redare cât mai corectă a spaţiului.

Bucuria desluşirii formelor şi culorilor în lumea din jur se împleteşte cu interesul pentru înţelegerea lor raţională. Desenul său stilizează volumele, împingându-le către figuri geometrice regulate (capul către sferă, gâtul spre cilindru etc.).

Culorile sunt aşternute clar între limitele ferme ale conturului.

Personajele stau nemişcate, permiţând examinarea pe îndelete a proporţiilor echilibrate. Lumina e difuză, fără o sursă precisă şi fără umbre adânci, ca lumina de laborator, care nu lasă loc misterului.

Fresca *Legenda Sfintei Cruci* se întinde pe pereţii altarului bisericii San Francesco, din Arezzo, în registre suprapuse, povestind diferitele episoade ale existenţei crucii pe care a fost răstignit Mântuitorul, până la regăsirea ei de către Sfânta Elena, mama împăratului Constantin cel Mare. Pentru a păstra impresia de integritate a zidului, planurile din fundal sunt plate, în culori luminoase, fără adâncime.

Peisajul urban reprezintă de cele mai multe ori construcţii în stilul Renaşterii, cu casele stilizate şi ele în formă de cuburi.

Vegetaţia e tratată decorativ, pomul compus din multe frunzuliţe, la fel ca în tapiseriile flamanzilor contemporani. Atenţia privitorului rămâne astfel centrată asupra omului şi a mediului creat de el, ca o proiecţie a ordinii sale interioare.

◀ Detaliu

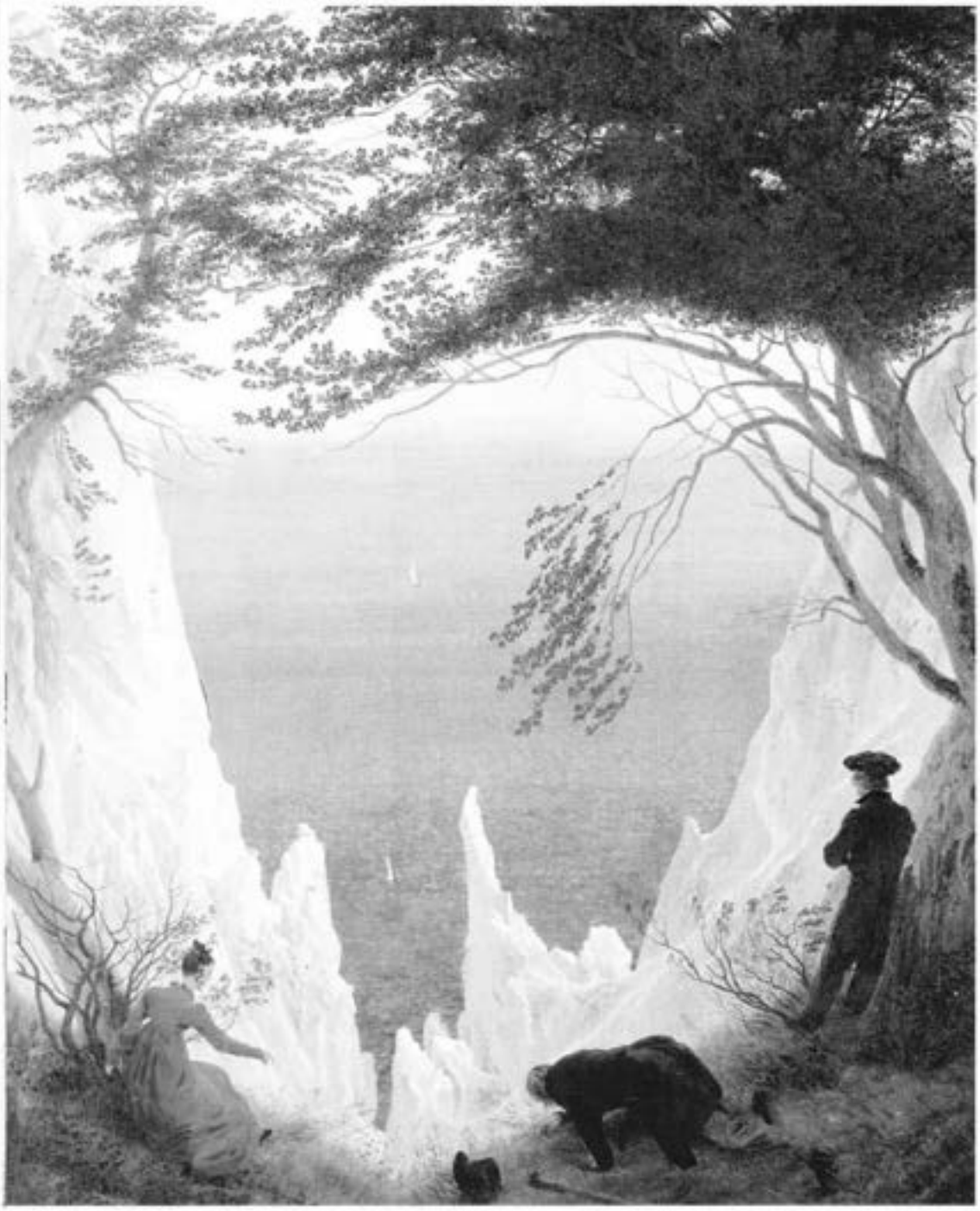
Piero della Francesca (1410-1492)
Pictor italian al Renaşterii timpurii, din secolul XV. A lucrat la Florenţa şi în alte centre artistice ale Italiei. Lucrarea sa capitală în frescă e „Legenda Sfintei Cruci", din biserica San Francesco din Arezzo, în provincia sa natală. Continuă viziunea lui Masaccio, monumentală, cu personaje statuare, robuste, de o linişte şi reculegere depline. A scris tratate despre perspectivă şi corpuri regulate.

VIZIUNEA ROMANTICĂ

▼ Caspar David Friedrich
(1774-1840)
Stânci pe insula Rügen,
1818,
ulei pe pânză,
90 × 70 cm,
Fundația O. Reinhart,
Winterthur

Tabloul lui Caspar David Friedrich *Stânci pe insula Rügen* pare de la distanță un ochi de apă albastră printre sloiuri de gheață. Apropiindu-te, ai o senzație de amețeală în fața golului care se cască între stânci, coborând spre marea întinsă în zare, la infinit. În centrul compoziției, deasupra unui colț de stâncă, ascuțit ca un pumnal, atârnă în gol o creangă firavă, cu care spectatorul se identifică, înfiorat de măreția și splendoarea naturii, dar și înspăimântat de propria sa nimicnicie.

Urmărind firul compoziției, suntem atrași de stâncile albe, ca niște dinți ascuțiți, contrastând cu fondul mării liniștite. Jos, la baza povârnișului, siluetele mărunte ale unor personaje în costume de epocă par pierdute în



peisajul lunar. Fiinţa umană, cu dimensiuni de jucărie şi aspect de marionetă, are numai rol de spectator. Bărbaţii şi femeia sunt văzuţi din spate, nu-şi arată chipul, ci rămân învăluiţi de mister. Raportul dintre om şi univers este de tip romantic, dominat de măreţia cosmică, în care omul, zbuciumat de pasiuni, se simte ca o frunză în vânt. Stâncile din insula Rügen par colţii unei imense balene, pe punctul de a înghiţi personajele minuscule. Scena e însă privită de pictor cu o ciudată răceală, ca prin lentilele omului de ştiinţă care studiază furnici, iar detaliile sunt pictate cu precizia dar şi cu preţiozitatea unui miniaturist, desenul e caligrafiat cu eleganţă, coloritul înflorit e dominat de marea ca o peruzea.

Un exemplu de echilibru între cele două atitudini îl oferă tabloul lui Nicolae Grigorescu, *Fete cosând la poartă*. Aparent o banală scenă de gen, o priveliştе pe uliţa unui sat din secolul XIX, pictura trezeşte nostalgia vieţii tihnite de altădată – din copilăria artistului.

Personajele – cele două fete aşezate pe banca de lemn – ocupă un loc redus în spaţiul compoziţiei dar atrag atenţia prin petele roşii ale broboadei şi fotei. Peisajul e dominat de verdeaţă, prin care şerpuieşte molcom drumul de ţară. Lumina soarelui se cerne prin frunziş ca în pânzele impresioniştilor contemporani, Monet sau Renoir.

Armonia dintre om şi natură, către care au aspirat artiştii mereu, dar care a fost rareori realizată, de la Giorgione la Gauguin, şi-a găsit împlinire şi în pictura lui Grigorescu, în sensul ei profund.

▼ Nicolae Grigorescu (1838-1907)
Fete lucrând la poartă,
ulei pe pânză,
43 × 62,5 cm,
Muzeul Naţional de Artă,
Bucureşti

Muzeul Naţional de Artă al României

Caspar David Friedrich (1774-1840)
Pictor german al romantismului. A studiat la Academia de Arte din Copenhaga. S-a stabilit la Dresda, în grupul poeţilor (ca Novalis) şi al pictorilor (ca O. Runge) romantici. Factura sa netă, precisă, contrastând cu cea agitată a lui Delacroix, dă un aspect distant, rece, peisajelor sale în care spaţiul infinit, soarele şi luna evocă dimensiunile cosmice, provocând „vertijul romantic".

CUM VEDE AUTORUL IDEALUL UMAN?

Arta a descris – uneori direct, alteori doar aluziv – idealul fiecărei generaţii. Cei mai lucizi dintre creatorii de imagini au intuit aspiraţiile contemporanilor, conştientizându-le tendinţele obscure, şi le-au dat chip, contribuind la clarificarea ţelurilor lor şi la canalizarea eforturilor pentru a le atinge. Esteticianul Henri van Lier a denumit aceste chipuri-cheie „imagine-idee-forţă", strângând în această noţiune complexă (construită ca şi cuvintele compuse din limba germană), toate rolurile pe care le poate juca o imagine

▸ Leonardo da Vinci (1452-1519)
Mona Lisa del Giocondo,
1509,
ulei pe lemn,
77 × 53 cm,
Muzeul Luvru, Paris

semnificativă a eroului – model în cadrul său cultural.

Astfel, statuile Greciei antice acționează și astăzi ca mărturii ale existenței desăvârșitei armonii pe pământ, vizibilă în acordul proporțiilor trupești dar subînțeleasă și pe plan sufletesc.

Titanii lui Michelangelo trezesc, prin încordarea corpurilor atletice, elanul luptei pentru mai bine. Pictați pe pereții Capelei Sixtine sau suiți pe soclu, acești eroi, care se ridică dominatori deasupra mulțimii, sugerează idei înălțătoare și îndeamnă spre acțiune.

Și *Mona Lisa del Giocondo* apare ca o figură exemplară a Renașterii: silueta ei se impune monumentală ca o piramidă, solid implantată, amintind construcțiile ideale din arhitectură, cu plan central și încununate de cupole (care se regăsesc și în proiectele arhitectului, sculptorului și pictorului Leonardo da Vinci).

Așezată în prim-plan, ea domină și acoperă aproape cu totul suprafața tabloului. Lumina, ca și reflectorul scenei de teatru, trasează și aici drumul compoziției, pe care-l urmăm în mod involuntar. În centrul geometric al tabloului, decolteul (feminin dar totuși discret) nu ne reține, informându-ne doar că e vorba de o doamnă. Atenția ne e atrasă în sus, pe figură, până pe fruntea înaltă (femeile țineau pe atunci la acest semn de inteligență, dezgolindu-și fruntea și epilându-și marginea părului și sprâncenele).

Privirea coboară pe obrazul cel mai luminat, unde observăm colțul gurii schițând un zâmbet, apoi trece pe celălalt obraz, mai umbrit, pe care descoperim cu uimire că zâmbetul e mai accentuat, de parcă sub ochii noștri, tânăra femeie și-ar fi schimbat expresia. Acest zâmbet asimetric, înregistrând doi timpi ai mișcării, a făcut tabloul celebru. Viața sufletească a modelului apare astfel ca element esențial al imaginii, în jurul căruia gravitează toate mijloacele de expresie, până la cel mai mic detaliu. Penumbra care se așterne peste chip evocă misterul zonelor celor mai intime ale sufletului, în care se nasc sentimentele. Atmosfera de visare este sugerată și de priveliștea fantastică din fundal, de munții selenari și de meandrele potecilor șerpuind, precum cursul întortocheat al vieții sufletești. Așa cum din subconștient răsar și prind contur gânduri, imagini și amintiri, la fel se desprind din întuneric și vin spre noi suprafețele luminate treptat, în treceri estompate. Leonardo îi sfătuia pe discipolii săi să deseneze mai ales la asfințit, când începe să se întunece, țesându-se primele umbre.

De ce această atracție pentru lunecarea pe nesimțite de la formele distincte revelate de razele soarelui, la misterul nopții? Artiștii Renașterii preferau o lumină intensă, ca de laborator, lăsând să se vadă cât mai limpede formele omului – studiat de anatomiști – ca și mediul înconjurător – construit cu știința perspectivei. Poate cel mai avid de cunoaștere, Leonardo a cercetat toate domeniile științelor vremii, a prevăzut și proiectat avionul, elicopterul, submarinul, bicicleta etc. Încrezător în capacitatea omului de a descoperi și stăpâni legile naturii, el era însă probabil conștient ca nimeni altul de adâncimea misterului lumii. Regăsim astfel în portretul *Giocondei* atât visul de măreție al omului dintotdeauna, cât și neliniștea sa în fața întinderii de necuprins a lumii. Importanța peisajului pentru acest portret poate fi mai bine apreciată dacă ne închipuim că modelul ar fi putut să fie așezat într-o încăpere obișnuită sau într-o bucătărie. Imaginea emblematică a Giocondei a fost de multe ori folosită pentru a exprima mesajele cele mai neașteptate: Man Ray și Dali i-au pus mustăți, ca semn al disprețului dadaiștilor pentru marea artă. Botero a caricaturizat-o, făcând-o „grasă și frumoasă".

◀ Fernando Botero
(n. 1932, Columbia)
Mona Lisa, 1977
ulei pe pânză,
183 × 166 cm,
colecție particulară

Leonardo da Vinci (1452-1519)
Figură emblematică a Renașterii italiene în perioada ei de deplină maturitate a secolului XVI, Leonardo a fost o personalitate multilaterală îmbinând arta cu studiul legilor naturii. A conceput numeroase proiecte îndrăznețe, realizate după secole. Desenele sale constituie cel mai expresiv mijloc de comunicare a cunoștințelor științifice, ca și a trăirilor artistice. Picturile, puține la număr, realizează sinteza artei secolului XVI, îmbinând viziunea renascentistă, slăvind valorile umaniste (în compoziții armonioase, geometric regulate, stabile) cu cea a manierismului contemporan (neliniștit în fața imensității naturii pline de mister).

FIGURAREA NEVĂZUTULUI

Spre deosebire de arta păgână, cea din bisericile creştine s-a adresat de la început numai spiritului nevăzut şi nemuritor al credincioşilor, ignorând trupul pieritor, supus ispitelor. Pentru a figura lumea celestă, personajele biblice erau înfăţişate în afara timpului şi spaţiului, fără de care nu poate exista viaţă pe pământ, în atitudini statice, fără volum (ceea ce a dus la dispariţia sculpturii din arta bizantină).

Biserica catolică, organizată după sec. X, pentru a atrage şi implica pe credincioşi, a considerat posibilă şi sfinţirea trupului, permiţând reconstituirea faptelor sacre aşa cum s-au petrecut, cu personaje şi detalii redate realist, inspirate din viaţa artistului. Icoana Fecioarei cu Pruncul, care în arta ortodoxă are doar câteva scheme posibile, fixate prin tradiţie, apare în arta catolică cu o infinitate de interpretări, virând către scena de gen, reprezentând de obicei familia pictorului sau sculptorului, surprinsă într-o scenă zilnică.

Pictorul El Greco, poreclit astfel pentru că venea din Creta, din lumea Bizanţului ortodox, în care canoanele picturii păstrau cu severitate graniţa dintre lumea reală şi modelul ei pur, spiritual, fusese fără îndoială şocat de realismul brutal cu care erau înfăţişaţi sfinţii în bisericile spaniole, în statui cioplite în lemn, pictate, machiate şi îmbrăcate cu haine şi bijuterii scumpe, eventual şi cu lacrimi de sticlă. Ca o reacţie, el a reprezentat spiritele divine „altfel" decât creaturile pământului, a făcut nevăzutul să fie văzut dar nu confundat cu ceea ce se vede în fiecare zi.

Tabloul *Înmormântarea contelui de Orgaz*, care-şi lăsase averea bisericii Santo Tomé, din Toledo, a fost comandată lui El Greco în amintirea legendei unei minuni: la moartea credinciosului conte Orgaz apăruseră, pentru a-l pune în mormânt, sfinţii Ştefan şi Augustin. Artistul a folosit acest prilej pentru a da chip felului său propriu de a vedea, de a înţelege şi a simţi întreaga lume, terestră şi celestă, realizând un ansamblu de o originalitate, de o unitate şi o coerenţă unice.

Să examinăm pictura folosind grila stabilită până acum. Pânza e mare, înaltă de 4 m, pentru a fi văzută de credincioşi de la distanţă dar şi de aproape (deci şi cu planuri mari, distincte, dar şi cu detalii picturale). În partea de sus panoul e rotunjit, sugerând cupola cerului.

În centrul imaginii sclipesc faldurile unei ţesături aurite, veşmântul agitat de vânt, oblic, al unui înger, care duce la cer sufletul contelui.

Jumătatea de jos a tabloului e pictată în stilul Renaşterii italiene, studiată de artist la Veneţia în lucrările lui Tiţian sau Tintoretto, portretele sunt expresive, lucrate după model, iar materialele sunt redate senzual, de la mantiile brodate cu aur ale sfinţilor care, aplecaţi, susţin ca un căuc trupul contelui de Orgaz, la armura metalică a acestuia şi până la veşmântul alb, subţire, al preotului din dreapta.

Deasupra lor, se detaşează pe fundalul întunecat şirul capetelor cavalerilor, cu figuri ascetice, ochi mari, extatici, şi încadrate de gulerele albe, încreţite, ale epocii Contrareformei. Martori ai minunii, ei au în scenă rolul corului grecesc. În prim-plan, în stânga, un băiat – probabil fiul pictorului – poartă, pe o hârtie îndoită, iscălitura autorului.

Jumătatea de sus a tabloului, reprezentând lumea nevăzută, celestă, apare prin contrast ireală, fantastică. Tot ceea ce era jos, pe pământ, inteligibil şi raţional se destramă în ceruri, personajele îşi pierd consistenţa, siluetele se lungesc nefiresc, luând forme de flăcări, materia devine incertă, ambiguă, norii se revarsă ca valuri de mare, draperiile se frâng ca tabla vopsită, culorile se şterg sub lumina fosforescentă.

Între pământ şi cer, fluturarea aurie din centrul tabloului apare ca o formă simbolică, o concentrare a luminii divine, plutind între materie şi duh, ca o prefigurare a ceea ce mai târziu, în secolul XX, se va numi *artă nefigurativă* sau *abstractă*.

◀◀ Domenikos Theotokopoulos „El Greco" (1541-1614) ***Înmormântarea contelui de Orgaz***, ulei pe pânză, 1586, *Biserica Santo Tomé*, Toledo

FANTASTICUL

Hieronymus Bosch, membru al unei confrerii teatrale, a inventat fiinţe stranii, de coşmar, disociind imaginile unor oameni, animale, plante sau obiecte obişnuite şi asociind apoi între ele părţile obţinute (ca în jocul de copii „capete şi cozi"). În picturile sale de altar, inspirate din folclorul medieval, el mărturiseşte frica de pedepsele infernale, desfăşurând în faţa ochilor o multitudine de viziuni fantastice.

Altarul *Ispitirea Sfântului Anton* îl reprezintă pe sfântul călugăr, căruia diavolul, pentru a-i clătina credinţa, îi arată un monstru. Îndoiala în perfecţiunea Creaţiei era socotită un păcat, îndeosebi în epoca Renaşterii, când, pe măsura descoperirii legilor ştiinţelor, raţiunea apărea ca însuşirea esenţială a Dumnezeirii.

Tripticul *Carul cu fân* ilustrează un vechi proverb „Lumea e ca un car cu fân din care fiecare îşi trage ce poate", fânul simbolizând

▾ ▸ Hieronymus Bosch, *Tripticul* ***Carul cu fân***, 1500-1502, 135 x 190 cm, *Prado*, Madrid

vanităţile, faima şi plăcerile trecătoare. Mai marii lumii urmează carul călare, oficial, pe când oamenii obişnuiţi smulg câte un fir, riscând să cadă sub roţi. În vârf, într-un boschet se află doi îndrăgostiţi şi cântăreţi, inspiraţi de un diavol cu coadă de păun.

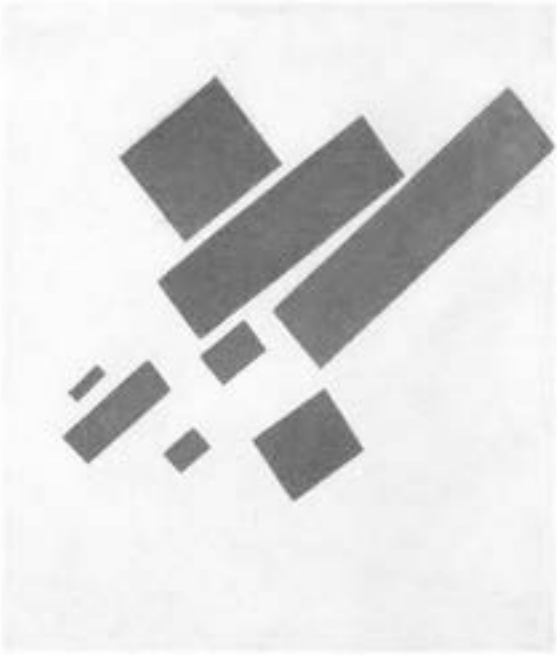
Metoda de demontare a realităţii şi reasamblare ilogică a fost preluată de arta suprarealistă din secolul XX.

▲ HIERONYMUS BOSCH (1450-1516)
Tripticul ***Ispitirea Sfântului Anton,*** (fragment), 1500, *Muzeul Naţional,* Lisabona

Hieronymus Bosch (1450-1516)
Pictor flamand, din perioada de trecere de la gotic la Renaştere, contemporan cu marii artişti italieni, Leonardo şi Rafael, Bosch a exploatat mai ales viziunea lumii care apunea, în altare cu teme moralizatoare în care evoca toate fantasmele create de fantezia populară. Membru al unei confrerii de oameni de teatru (mistere), a creat o lume proprie, fantastică.

CONCRET ŞI ABSTRACT ÎN ARTĂ

Legenda spune că într-o zi, prin 1907, pictorul Kandinsky, intrând în atelierul său, a fost uimit de frumuseţea unei picturi, pe care n-a recunoscut-o pentru că o aşezase din greşeală cu capul în jos, şi că din acel moment



▸ Kazimir Malevici (1878-1935)
8 dreptunghiuri roşii,
1915,
Stedelijk Museum,
Amsterdam

s-a născut *arta abstractă*, ruptă de realitatea concretă. Adevărul e că din primii ani ai secolului XX, progresele tehnice au adus pe lume fotografia colorată, care a intrat în concurenţă cu pictura realistă, imitativă.

Fotografia a obligat pe artişti să mediteze serios asupra specificului creaţiei lor. Malevici, Kandinsky, Klee şi mulţi alţii au cercetat fundamentele comunicării prin imagine, izolând elementele ei primordiale (punct, linie, suprafaţă, valoare, culoare) şi căutând sistematic ceea ce transmit cele mai simple combinaţii dintre ele. Kazimir Malevici a pictat în 1915 un pătrat negru pe fond alb şi în 1919 un pătrat alb pe fond alb. Ele nu mai imitau imagini din realitate (evenimente, oameni şi ambianţa lor) şi de aceea au fost numite *nonfigurative*.

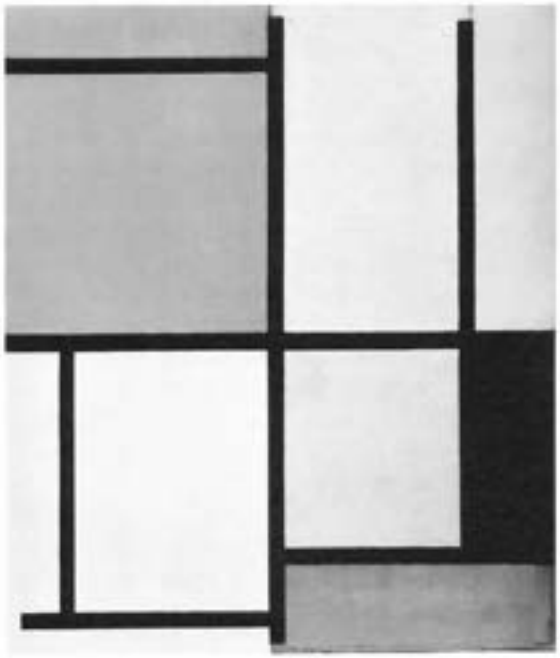
Formele şi culorile erau extrase tot din lumea reală, dar izolate din context, redate la altă scară. Pentru a marca deosebirea acestora de imaginile oglindind natura concretă, ele au fost numite *abstracte*. Termenul e impropriu deoarece imaginea vizuală, percepută prin simţuri, e întrupată tot printr-un obiect material, concret (spre deosebire, de pildă, de o noţiune filosofică sau ştiinţifică, cu un sens general abstract, cum ar fi cuvântul „idee").

Ca şi în arta figurativă, şi în cea nonfigurativă artiştii îşi comunică trăirile, dar o fac folosind doar mijloacele pur vizuale, fără a ilustra sau descrie o poveste literară.

Autorul propune astfel o schemă generală – ca o imagine a lumii văzute de departe, de unde nu se mai disting fiinţe sau lucruri. Privitorul e liber să o interpreteze cum doreşte, să îşi toarne în tiparul oferit de pictor propriile stări sufleteşti, colaborând astfel mult mai intens în actul comunicării.

Iată, de pildă, tabloul *8 dreptunghiuri roşii* de Kazimir Malevici. Am întrebat câţiva tineri: „Ce înţelegeţi din acest tablou?" O fată a spus că vede o marionetă din cuburi de lemn, un băiat a văzut în tablou un atlet care aleargă, altul a „citit" o mitralieră. Fiecare din ei îşi exprima astfel preocuparea principală, încărcătura subconştientului. Şi mai interesant, un alt spectator a desluşit în imagine mai multe vehicule văzute de sus – un autobuz, maşini şi printre ele o bicicletă – mărturisind că el însuşi este biciclist şi că îi este teamă de traficul aglomerat.

Kazimir Malevici (1878-1935)
Pictor rus în grupul avangardei; prin 1911'12 era şeful mişcării cubiste din Rusia. Alcătuieşte din forme geometrice simple, viu colorate, compoziţii abstracte, foarte variate. A redactat în 1915 manifestul suprematismului, al simplităţii extreme. Profesor la Şcoala Naţională de Arte Decorative de la Moscova, a publicat în 1926, la Bauhaus în Germania, cartea „Lumea nefigurativă", o dezvoltare a manifestului suprematist.



◀ Piet Mondrian
Compoziţie, 1921,
Kunstmuseum, Basel

◀◀ Jan Vermeer
van Delft, ***Atelierul***,
1666,
structura compoziţională,
Kunsthistorisches Museum,
Viena

Dacă citim pur şi simplu imaginea, percepem formele colţuroase ale dreptunghiurilor de diferite mărimi dar de aceeaşi culoare roşie, antrenate toate în aceeaşi mişcare ascendentă. Gruparea lor, destul de compactă pe fondul alb, sugerează comuniunea unor idei, acţiuni sau personaje având acelaşi ţel. Deşi de întinderi diferite, ele au aceleaşi contururi unghiulare, dure. Semnificaţia imaginii, creată la începutul secolului XX, când Malevici a iniţiat „mişcarea suprematistă", e legată desigur, de căutările entuziaste ale unui limbaj propriu vizual, dar poate şi a unei noi ordini sociale.

Într-un mod similar, *testul Rohrschach*, constând dintr-un set de planşe cu pete negre sau colorate, slujeşte psihiatrilor să pună diagnosticul bolnavilor, cărora aceleaşi imagini le declanşează reacţii deosebite, potrivit afecţiunii fiecăruia.

Un entuziast susţinător al artei abstracte, medicul şi criticul de artă Christian Zervos, a comparat un tablou figurativ – de pildă un Vermeer van Delft – cu medicamentul folosit de bolnavii de inimă, extras din frunzele pisate ale plantei numită *digitala* şi care conţine pe lângă substanţa activă şi multă celuloză şi alte componente vegetale.

S-a reuşit însă producerea în laborator a medicamentului constând doar din materia pură eficace, *digitalina*, din care bolnavilor e de ajuns să li se administreze doar câteva picături. Ca şi aceasta, tabloul abstract, de pildă unul de Mondrian, eliberat de balastul figurativ, transmite esenţa mesajului artistic într-o formă succintă, în limbajul său propriu, inconfundabil.

Pe când Vermeer van Delft exprima în secolul XVII idealul de ordine şi curăţenie al Olandei, prin sublinierea liniilor nete ale pereţilor, ferestrelor sau mobilelor, urmaşul său din secolul XX, Piet Mondrian, face acelaşi lucru înfăţişând doar orizontale şi verticale şi folosind numai albul, negrul şi culorile primare.

Mondrian însuşi considera tablourile sale modele de ordine ambientală; el dorea să prefigureze viitorul când, spera el, nu numai tablourile din muzee ci întreg cadrul vieţii va arăta net şi curat.

Piet Mondrian (1872-1944)
Pictor olandez, format la Amsterdam, din 1911 la Paris. A experimentat cubismul, apoi a simplificat formele ajungând la imagini abstracte, cu linii orizontale şi verticale, negre, cu dreptunghiuri în culorile fundamentale. El a denumit formula sa „neoplasticism". A înfiinţat cu pictorul Van Doesburg revista „De stijl" (1917), în care a susţinut arta abstractă. A urmărit să exprime, cu minimum de mijloace, raporturile de proporţii fundamentale, în afară de timp şi spaţiu. Din 1940 a lucrat la New York.

ARTA ABSTRACTĂ, CLASICĂ SAU ROMANTICĂ

Mondrian scria: *Arta muzeelor va dispărea pe măsură ce viaţa va deveni mai frumoasă... Ştiinţa şi tehnica vor fi mijloacele de creare a acestei frumuseţi* (*Cercle et carré*, 1913).

Artistul a alungat astfel din imagine aspectele naturii, a „denaturalizat"-o, proclamând *autonomia formelor pure*. Eliminând liniile curbe şi oblice şi ştergând urma mâinii pictorului în lucrarea finisată ca un „design", pictorul a centrat atenţia asupra raporturilor dintre orizontale şi verticale, dintre suprafeţele plane, netede, în culori primare, pemiţându-şi o singură sugestie ritmică prin asimetria compoziţiilor. Anulând timpul şi spaţiul din imagine, Mondrian se apropie întrucâtva de arta bizantină. Artistul s-a simţit însă, la un moment dat, constrâns de rigoarea formulei sale, atunci când, aflat în Statele Unite ale Americii, a dorit să înfăţişeze viaţa trepidantă, vioiciunea imaginilor noi, pline de surprize. Ca să rămână consecvent principiilor sale dar să sugereze totuşi mişcarea, Mondrian a recurs la un artificiu: lăsând pe loc structura statică a orizontalelor şi verticalelor perpendiculare, a orientat altfel panoul, încadrându-şi pictura într-un romb, cu margini oblice.

În tabloul *„Victory – Boogie – Woogie"*, 1944 (colecţia Tremaine, USA), a renunţat şi la contururile negre, care separau culorile izolându-le, şi a lăsat petele mici, cu accente roşii risipite peste tot, să răsune vesele. Tabloul poate sugera astfel furnicarul automobilelor şi pietonilor văzut de la înălţimea zgârie-norilor, ca şi ritmul sacadat al muzicii de jazz.

Ca şi în arta figurativă, şi în cea nefigurativă artiştii şi-au resimţit relaţia cu lumea din jur într-un mod clasic sau romantic.

Total diferit de Mondrian, Wassily Kandinsky, creatorul unora din primele lucrări abstracte, a reprezentat forţa explozivă, mişcarea violentă, în compoziţii în care se înfruntă linii oblice şi triunghiuri, forme colorate şi valorate contrastant.

Prin aparenta simplitate a imaginii nefigurative, care pare uşor de făcut, *arta abstractă* e uneori mai greu de apreciat de la prima privire. Criteriul valorii rămâne însă acelaşi: trăirea totală a spectatorului, bucuria comunicării dintre cel care oferă şi cel care primeşte.

După cum nici fotografia sau pictura hiperrealistă, care imită întocmai realitatea, nu devin artă decât dacă revelează un sens simbolic, poetic. Diferenţa e că o pictură sau o sculptură abstracte, având un mare grad de generalizare, invită pe fiecare privitor să le interpreteze, să le personifice, să le trăiască în felul său.

Căutările febrile ale limbajului vizual, care au culminat în arta abstractă, au transformat întreaga viziune asupra artei secolului XX.

După înlăturarea din imagine a subiectului, a acţiunii literare şi a reflectării realităţii, *desenul, lumina, culoarea, materialul, tehnica* şi *factura* au trecut pe primul plan al atenţiei. Ca şi marii artişti din trecut, şi principalii reprezentanţi ai artei secolului XX au îmbinat viziunea clasică şi cea romantică.

Paul Klee nota în jurnalul său că „artele plastice nu încep niciodată cu un sentiment

▸ Piet Mondrian (1872-1944) ***Victory – Boogie – Woogie,*** 1944, ulei pe pânză, *Colecţia Tremaine,* Basel

▸▸ Wassily Kandinsky (1866-1944) ***Vâslaşii,*** 1912, ulei pe pânză, 97 × 107,5 cm, *Städtische Galerie im Lembachhaus,* München

poetic sau cu o idee, ci cu construcţia uneia sau mai multor figuri, cu acţiunea de a acorda câteva culori şi câteva valori" (în Joseph-Emile Muller – „Klee", Hazan, 1967). El însuşi a explorat consecvent toată viaţa posibilităţile expresive ale liniei şi culorii, ascultându-şi în acelaşi timp ecourile sufleteşti. Prin jocul fanteziei el declanşează tot felul de asociaţii, până ajunge la deplina trăire artistică.

Artistul descoperă în imaginea nefigurativă sugestii figurative cărora le exaltă rolul simbolic şi la sfârşit găseşte imaginii un titlu poetic care face şi el parte din mesajul lucrării, ca de pildă „Păsări galbene".

▲ Paul Klee (1879-1940) ***Păsări galbene,*** guaşe pe hârtie, 35 × 44 cm, *Colecţie particulară,* Basel

Wassily Kandinsky (1866-1944)
Pictor rus, a studiat la Moscova dreptul şi economia politică. Descoperirea artei populare ruse şi o expoziţie a impresioniştilor la Moscova l-au atras spre pictură. A studiat la München, unde a înfiinţat gruparea Falanga şi a deschis o şcoala de artă, apoi „Noua asociaţie a artiştilor din München". În 1910 a făcut primele lucrări abstracte şi a scris „Despre spiritual în artă", în 1912. Cu Mark, Macke şi Klee a fondat mişcarea „Călăreţul albastru". După Revoluţia Rusă a ocupat la Moscova posturi importante, a organizat 22 de muzee şi a fondat Academia de Ştiinţe Artistice (1921). Din 1922 a fost profesor la Bauhaus până în 1933 când, şcoala fiind închisă de nazişti, Kandinsky s-a mutat la Paris.

Paul Klee (1879-1940)
Pictor german afirmat în perioada interbelică.
Profesor la Bauhaus (1920-1931), cursul său l-a ajutat să cerceteze şi să sistematizeze limbajul vizual.
Muzician, sensibil la ritmuri şi tonuri inefabile, a reuşit să-şi păstreze o candoare de copil, realizând desene, gravuri şi picturi de un suprem rafinament.

GENURILE IMAGINII PLANE

GRAFICA: CE PERMITE HÂRTIA?

Pictorul Maurice Denis scria în 1890:

Să nu uităm că un tablou, înainte de a fi un armăsar în bătălie, un nud sau orice altă povestire, este o suprafaţă plană acoperită de culori, asamblate într-o anumită ordine.

▸ ŞI-KE
(sec. X – atribuit)
Călugăr cu tigru,
fragment,
tuş pe hârtie,
sul vertical, L = 64 cm

Materialul din care este constituită imaginea ne impresionează prin el însuşi, făcând parte din trupul ei. Pentru a sistematiza mulţimea imaginilor artistice bidimensionale, le putem grupa, cel mai simplu, după *materialele* şi *tehnicile* folosite. Unele dintre ele sunt *unicate*, care pot fi văzute în original doar la faţa locului (sau reproduse mecanic în fotografii, filme etc.). Altele sunt create de la început pentru a fi *multiplicate* în mai multe exemplare (prin gravare sau copiere).

Unicate sunt, de exemplu, lucrările de **grafică de şevalet** (numite astfel pentru că, înrămate, pot juca rolul tabloului pictat).

Ele au ca suport *hârtia absorbantă*, care permite puţine reveniri şi corecturi. *Coloranţii* pot fi *solizi* (creion, cretă, pastel, ceracolor, etc.) sau *lichizi* (cerneluri, tuş, acuarelă – transparentă, guaşa – semitransparentă şi tempera – opacă, aglutinată cu ou).

Pictorul Édouard Manet a ales pastelul pentru a reda chipul luminos (ca pudrat) al unei tinere femei, prin contrastul trandafiriului rochiei cu negrul ochilor, sprâncenelor şi pălăriei.

În China şi Japonia, capodoperele artei tradiţionale sunt realizate în tehnica cea mai ieftină, a *tuşului* (din funingine cu clei) pe hârtie, care e însă şi cea mai dificilă, deoarece nu permite reveniri.

Farmecul unei acuarele constă în spontaneitatea cu care artistul „prinde" starea sufletească a unei clipe. El notează doar esenţialul imaginii, lăsând să se vadă albul hârtiei.

Prin nuanţele diafane ale culorilor transparente diluate în apă, acuarela redă subtile efecte de atmosferă. Ea a fost cultivată îndeosebi de pictorii romantici, de englezi ca W. Turner, care au evocat peisajele insulare, în care lumina e irizată de umezeala mării, de nori şi de ceaţă.

▸ ÉDOUARD MANET
Femeie cu pălărie neagră,
1882, pastel,
55,5 × 46 cm,
Muzeul Luvru, Paris

ÉDOUARD MANET (1832-1883)
Pictor francez, a marcat începutul artei moderne din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Cultivat, inspirându-se din capodoperele trecutului (Giorgione, Velázquez, Hals), a renunţat la umbrele întunecate din tablourile realiştilor (Courbet) şi a folosit negrul doar drept culoare, grăbind prin colorismul său îndrăzneţ evoluţia impresionismului.

Pictorul W. Arnold, care a lucrat mai ales în culori de apă, şi-a fixat desenul în câteva trăsături, după care puţine pete în nuanţe luminoase i-au fost de ajuns pentru a evoca atmosfera orientală.

Pictorul Costin Ioanid a izbutit doar datorită acestei tehnici rapide, utilizate pentru notaţii de călătorie, să fixeze ca un instantaneu imaginea a doi ţărani aşezaţi la marginea drumului, sub cerul imens.

Lucrarea poate fi privită ca o scenă de gen, dar şi ca un simbol cu o mare valoare de generalizare, ducând cu gândul la destinul oamenilor mărunţi, aşteptând răbdători să le treacă viaţa, atât de pieritoare faţă de cupola universului.

◀ W. Arnold (1897-1946)
Cafenea orientală, acuarelă, *colecţia Opriscu*, Bucureşti

◀ Costin Ioanid (1914-1993)
Ciorogârla, 1951, acuarelă

Costin Ioanid (1914-1993)
Pictor român, elev al lui Francisc Şirato. A expus desen şi pictură şi a pictat biserici, continuând tradiţia de tip bizantin la care a adăugat trăsături ale artei populare.

W. Arnold (1897-1946)
Pictor român din perioada interbelică. Format la Şcoala de Belle-Arte din Iaşi, a călătorit aproape toată viaţa în Europa şi sud-estul Mediteranei. Pentru a fixa imaginile pitoreşti descoperite a folosit tehnica rapidă a acuarelei, concentrând peisajele în câteva notaţii fugare – ca nişte stenograme.

PICTURA MURALĂ

Arta monumentală aderă la peretele construcţiei prin tehnici care îi asigură soliditatea, fie că pigmenţii de tempera sunt aşternuţi cu pensula şi încorporaţi în tencuiala udă (tehnica *al fresco*), sau uscată (*al secco*), în **pictura murală**, fie că plăcuţe de piatră, ceramică sau sticlă sunt asamblate în **mozaic**, fie că ferestrele cu **vitralii** preiau rolul picturii. Frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină, de la Roma, au avut norocul să rămână neclintite în locul lor, destinat în urmă cu aproape 500 de ani de cel care le-a comandat – papa Iuliu al II-lea (Capela poartă numele celui care a construit-o, papa Sixtus al IV-lea).

Michelangelo a compartimentat întreaga suprafaţă a plafonului boltit, reprezentând în scenele principale momentele memorabile ale Vechiului Testament, iar în jurul lor figuri de profeţi şi sibile, tineri şi copii.

Privind în sus, spectatorul se închină în faţa figurilor biblice, dar e mai cu seamă impresionat de armonia divină a Omului, creat după chipul lui Dumnezeu. Michelangelo i-a subliniat *forţa* – prin volumele masive, expansive, bombate ale trupurilor, *armonia* – prin acordul proporţiilor, *stăpânirea de sine* – prin perfectul echilibru al formelor geometrice regulate, *inteligenţa* – prin intensitatea privirii şi bosele frontale proeminente ale personajelor, dar mai ales prin claritatea imaginii, *acţiunea creatoare* – prin gesturi dezvăluind o mare energie abia reţinută. Sugerarea spaţiului în adâncime este evitată, pentru a nu tulbura senzaţia de integritate a zidului pe care se aşterne pictura. Prin desenul apăsat, vizibil de la distanţă, reliefând volumele, modelate cu umbre uşoare, personajele dobândesc consistenţa unor statui de piatră, durate pentru eternitate. Prin asamblarea scenelor în reţeaua regulată a întregului plafon, ritmată prin alternarea plinurilor şi golurilor, fresca Sixtinei e organizată ca o amplă muzică simfonică, e un imn de slavă, dând glas încrederii în perfecţiunea creaţiei divine. Tehnica utilizată, pictura pe tencuială proaspătă, încă udă – fresca – a asigurat trăinicia ansamblului care, nu demult restaurat, se prezintă azi în culorile lui intense, originale. Mărimea imaginii şi plasarea ei la înălţime au fost necesare pentru ca pictura să poată fi văzută în acelaşi timp de o mulţime de oameni. Caracterul monumental al lucrării e însă datorat în primul rând mesajului ei înălţător, care se adresează oricărui om, indiferent de vârstă, sex sau preocupări, oferindu-i drept etalon al valorilor frumuseţea, echivalent al binelui în toate domeniile.

▸ Detaliu: *Sibilă*

▾ MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) *Plafonul Capelei Sixtine*, Roma

ARTA MONUMENTAL-DECORATIVĂ

TAPISERIA

În *tehnica scoarței țesute la război* au fost și mai sunt și azi lucrate covoare din lână sau mătase cu imagini figurative, destinate a fi atârnate pe pereți, cu rolul picturilor murale. Artiștii plastici creează proiecte pe carton *(cartoane de tapiserie)*, la mărimea reală, modele după care vor lucra meșterii țesători. În muzee se păstrează piese create pe toate continentele încă din Antichitate.

În Europa, tapiseria a înflorit mai cu seamă în Evul Mediu, în stilurile romanic și gotic.

În castelele de piatră, reci, tapiseriile aveau un rol fizic izolator, dar ele încălzeau atmosfera mai ales prin imaginile primăvăratice, înflorite, în culori vii. Ele erau folosite și ca perdele, suspendate pentru a separa spații mai restrânse, în jurul căminului, sau compartimentând mai multe camere de oaspeți.

Încântătoare sunt, de pildă, tapiseriile formând seria *Doamna cu licornul*, povestind, ca și benzile desenate, o legendă orientală a unei prințese care primește pe rând darurile de nuntă cele mai scumpe. Seria a fost numită și *a celor cinci simțuri*, fiecare din cele cinci tapiserii adresându-se unuia dintre ele (văzul, auzul, pipăitul, mirosul și gustul).

◀ *Vederea*, începutul sec. XVI, tapiserie, 320 x 370 cm, *Muzeul Cluny*, Paris

Michelangelo Buonarroti (1475-1564)
Sculptor, pictor și arhitect al Italiei secolului XVI, în etapa Renașterii depline, autor al unor creații monumentale în arhitectură (catedrala San Pietro), în sculptură (*David, Moise*, mormintele Medici), în pictură (ansamblul Capelei Sixtine). A fost unul dintre puținii artiști care au realizat în opera lor o sinteză a stilurilor clasic și anticlasic, transmițând seninătatea și echilibrul Renașterii dar și angoasa manierismului, prevestind barocul. Toate generațiile care l-au urmat și-au găsit astfel corespondent sufletesc în una sau alta dintre lucrările lui, ceea ce i-a asigurat o faimă continuă.

MOZAICUL ŞI COLAJUL

Cunoscută din Antichitate era şi tehnica *asamblării imaginilor murale* din bucăţele de piatră diferit colorate, plăcuţe din ceramică smălţuită sau din sticlă (de Murano), eventual şi cu foiţă de aur sau cu perle prinse în ciment, ca în compoziţiile bizantine înfăţişând pe împăratul Justinian şi pe soţia lui, Theodora, în edificiile ctitorite de aceştia, cum erau bisericile *Sfânta Sofia*, din Constantinopole sau *San Vitale*, din Ravenna. Panouri de marmură colorată ornamentau partea de jos a zidurilor, lăsând să se desfăşoare deasupra lor *mozaicurile*, la fel de preţioase dar şi de trainice – prin duritatea materialelor şi prin persistenţa culorilor.

Mozaicurile figurative ridică aceleaşi probleme plastice ca şi picturile murale iar mozaicurile ornamentale, aceleaşi ca şi covorul. Aşa au fost realizate de Olga Greceanu (1890-1978) chipurile sfinţilor care străjuiesc intrarea bisericii mănăstirii Antim, din Bucureşti. Fragmentarea imaginii datorită alcătuirii ei din bucăţele diferit colorate nu e înregistrată de ochiul privitorului din cauza distanţei considerabile de la care e văzută compoziţia. Cercetătorii au dovedit că ochiul uman nu distinge separat, ci contopeşte stimulii apropiaţi între ei în spaţiu şi timp. Pornind de la această constatare, au apărut, la sfârşitul secolului XIX, *pictura poantilistă* ca şi *cinematograful*.

Neoimpresioniştii Seurat şi Signac au evitat amestecul mai multor culori pe paletă (de teama că acestea se vor combina chimic între ele, pierzându-şi puritatea) şi au juxtapus componentele curate ale acordurilor cromatice direct pe tablou, lăsând ochiului sarcina de a face *sinteza* lor.

Alcătuit tot din bucăţele lipite pe un suport, *colajul* adaugă imaginii sugestiile materialelor folosite (hârtii, cartoane, obiecte). Pentru Henri Matisse colajul a fost consecinţa logică a picturii sale târzii, din mari suprafeţe plane, intens colorate (vezi pag. 31).

▸▸ *Împărăteasa Theodora şi curtea ei*, detaliu, sec. VI, mozaic, *Biserica San Vitale*, Ravenna

▸ Olga Greceanu *Sf. Alexie*, fragment mozaic, *Mănăstirea Antim*, Bucureşti

▸▸ Henri Matisse (1869-1954) *Nud albastru*, 1952, colaj de hârtie, 116 × 89 cm, *Muzeul Naţional de Artă Modernă*, Paris

VITRALIUL

Spre deosebire de culorile reflectate de picturile pe hârtie sau pe pânză, care își pierd din intensitate, cele rezultate din trecerea razelor de lumină prin sticlă colorată sunt de o strălucire inegalabilă. Sticla străvezie, obținută prin topirea silicaților, a fost colorată, din timpuri străvechi, prin introducerea unor pigmenți direct în masa fluidă a sticlei.

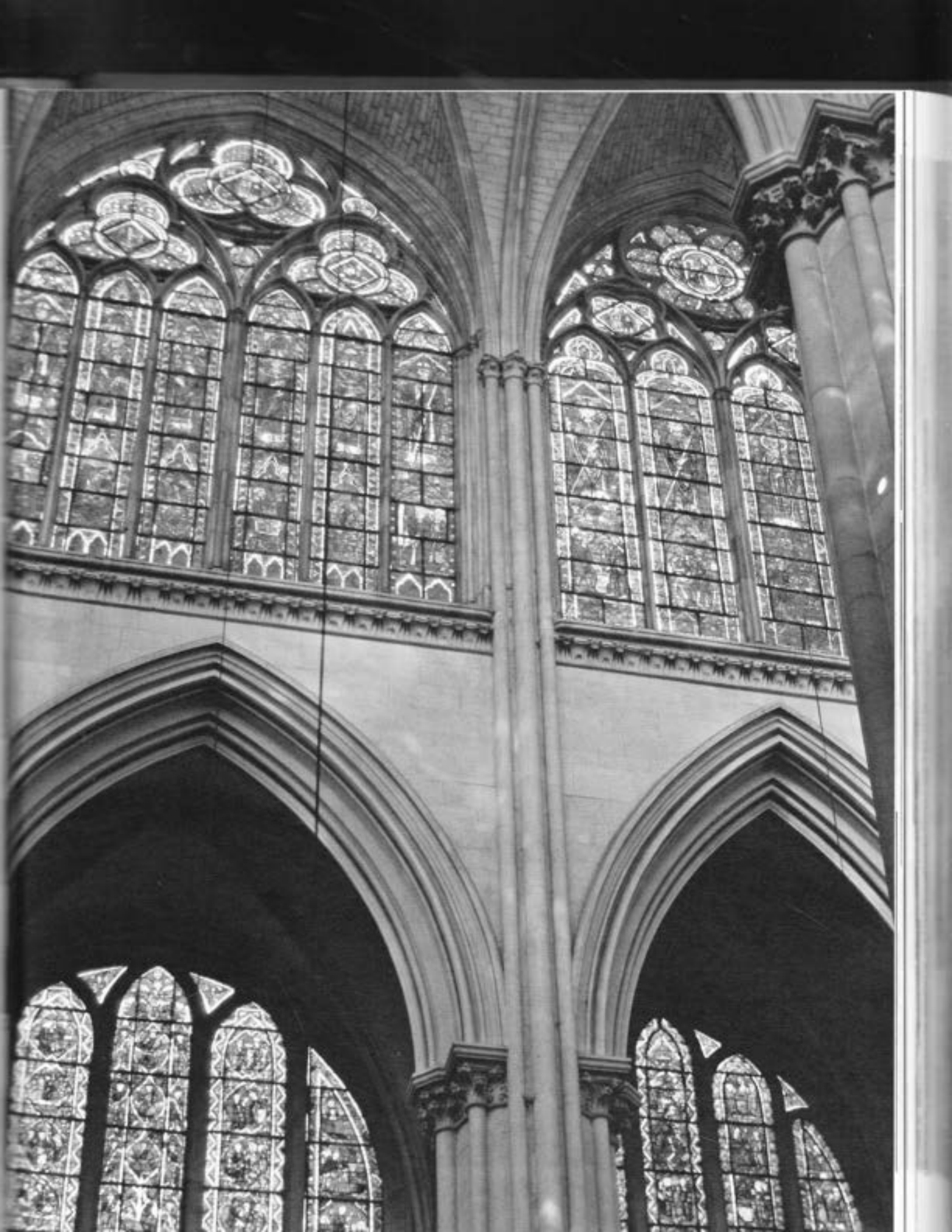
Prin asamblarea unor plăci de sticlă divers colorate, fixate în rame de fier cu margini din șine de plumb, se realizează *ferestre-picturi* cunoscute încă din Antichitate. Epoca de glorie a *vitraliului* a fost însă, fără îndoială, în secolele XIII – XV, în cadrul stilului gotic.

În catedrala din Chartres (Franța), razele soarelui, parcurgând interiorul bisericii la diferite ore ale zilei, trezesc la viață, pe rând, grupuri de vitralii, făcând să cânte întreg spațiul sacru, ca o orgă, într-un imn intonat de o mulțime de voci. În scena *Bunei vestiri* din secolul XII, frapează culorile curate, albastrul și roșul, cu câteva pete de alb și galben.

Cinematograful color a reluat procedeul vitraliului, trecând o lumină puternică prin pelicula filmului care și-a proiectat culorile cu o intensitate și o strălucire încă nemaiîntâlnite până atunci.

▸▸ Aspect din interiorul *Catedralei din Chartres*, Franța

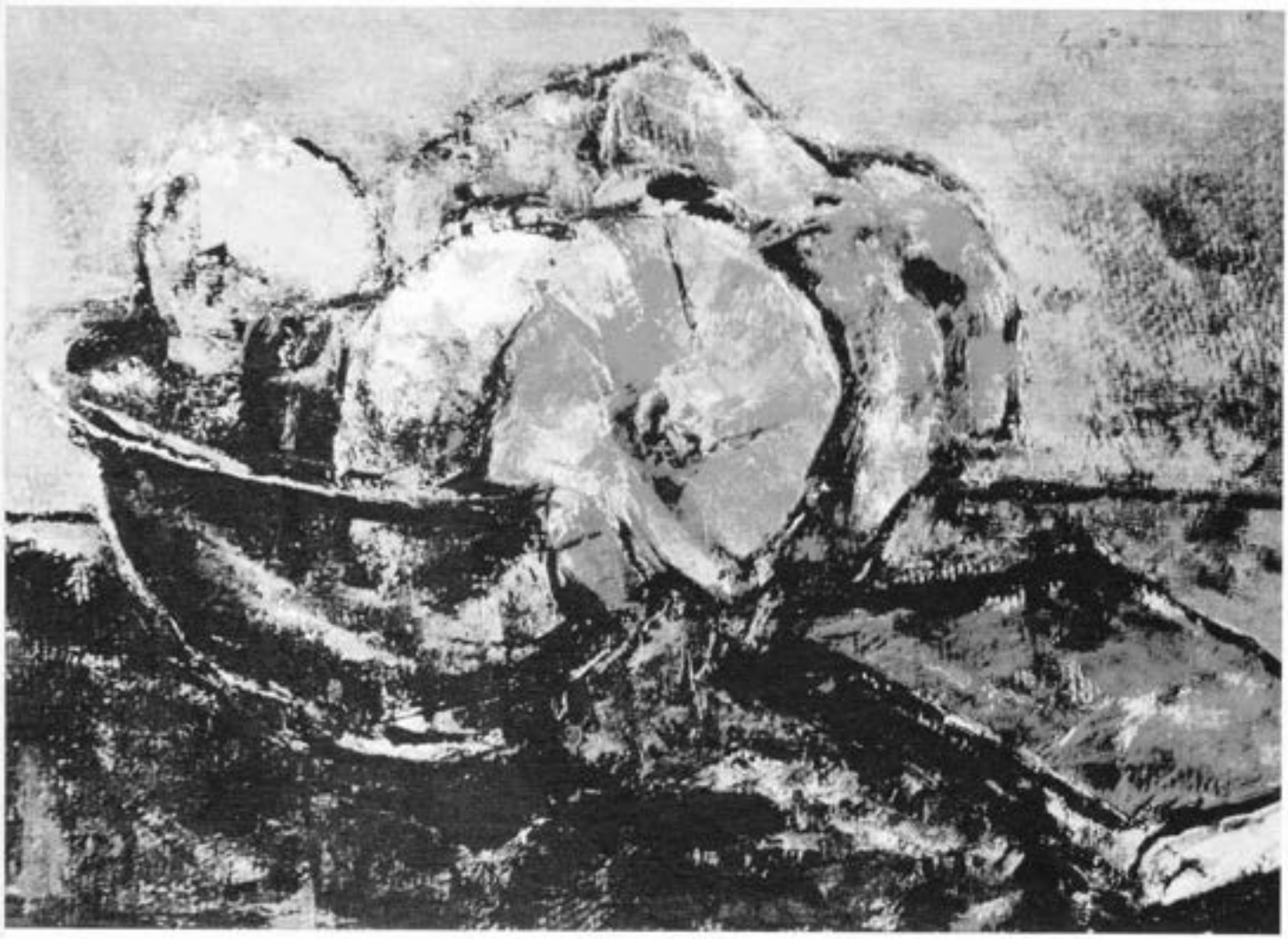
▸ ***Bunavestire***, sec. XII, vitraliu, *Catedrala din Chartres*, Franța



ROLUL TABLOULUI

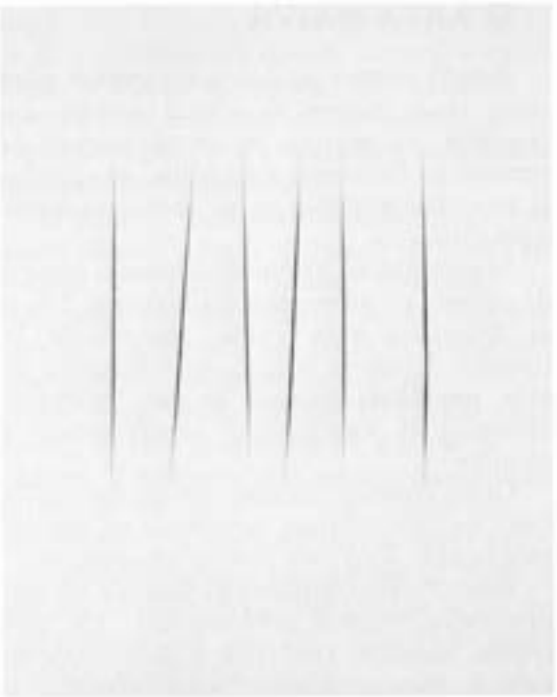
Spre deosebire de pictura murală, legată de un edificiu, tabloul mobil, de şevalet, agăţat pe perete după dorinţă, a apărut relativ de curând în istoria artei europene, odată cu modul de viaţă burghez, ca o podoabă a locuinţei. Cuvântul *tablou* vine de la *tăblia de lemn* a primelor suporturi, înlocuită apoi de *pânza* întinsă pe un *cadru (şasiu)*, sau de *carton* – care sunt impermeabilizate cu un *grund*, la care aderă culorile. Se mai numeşte şi *pictură de şevalet*, după suportul din lemn folosit de artişti în timpul lucrului. La început pictate în *tempera*, din secolul XV tablourile au fost lucrate în *culori frecate cu ulei sicativ*, cum e cel de in fiert (care se usucă repede, dând o peliculă sticloasă), diluat cu terebentină. Pictorul Van Eyck a devenit faimos folosind primul noul material. Acesta i-a permis efectele de transparenţă şi strălucire ale oglinzii din *Familia Arnolfini*.

Pictura în ulei a fost preferată de artiştii realişti, preocupaţi de senzaţiile tactile. Pictorul Gheorghe Petraşcu redă materialitatea obiectelor reprezentate, sugerând suprafaţa zgrunţuroasă a zidului, luciul vasului de aramă sau netezimea petalelor. Ies în relief, prin contrast cu fundalul întunecat şi cu accentele de negru, rozuri dulci ca şerbetul lângă alburi onctuoase ca smântâna sau reflexe metalice, răsunând cu glasuri de clopote. Răscolind simţurile, pictura ascute perceperea şi relevă farmecul detaliului şi totodată trezeşte la viaţă amintiri şi stări sufleteşti difuze. Privitorul *devine* şi *se simte* floare, căldare, carte, trăind lupta dintre întuneric şi lumină, din care răsar biruitoare tonurile suave descoperite de pictor. Îndeosebi în pictură, amprenta artistului se citeşte atât în ceea ce reprezintă cât şi în felul



▼ GHEORGHE PETRAŞCU (1872-1949)
Flori, 1940,
ulei pe carton,
22,5 × 35 cm,
Colecţia familiei

◄◄ Jackson Pollock (1912-1956) la lucru, (foto)



◄ Lucio Fontana *Concept spațial*, 1964, pânză tăiată, *Marlborough Gallery*

cum o face, în urma pe care o lasă în materia cu care lucrează, în *factura* pe care o folosește. Cum ar fi arătat operele lui Van Gogh fără factura lui?

În tabloul lui Gh. Petrașcu, pigmentul frecat cu ulei este aplicat pe suport cu pensula sau cu cuțitul de paletă, cu gesturi repezi, inegal apăsate, prin care elanurile sufletești ale artistului sunt comunicate privitorilor (la fel ca în muzică, prin intensitatea și durata sunetelor).

Urma mâinii artistului în pictură e la fel de personală ca și forma scrisului. Factura inconfundabilă a marilor artiști permite cunoscătorilor identificarea unei lucrări nesemnate.

Azi mai ales, picturile celebre sunt negociate ca marfa cotată la bursă (fiind cele mai ușor de transportat, cu valoarea certificată de semnătură). Tablourile obișnuite contează mai mult ca dovadă convențională de bunăstare (încât în S.U.A. se vând garnituri de salon cu tabloul asortat la culoare).

Azi, demarcația dintre genurile și speciile artelor vizuale tinde să se șteargă, artiștii trecând deseori de la un material la altul sau amestecându-le în *tehnica mixtă*. Materialelor tradiționale li s-au adăugat noi produse ale tehnicii (de exemplu compoziții din lumină electrică fluorescentă) și noi modalități de utilizare a materialelor (de pildă, stropirea panoului cu picături de culoare, *dripping* – de către Jackson Pollock, sau sfâșierea pânzei – de către Lucio Fontana).

Deseori artiștii plastici fac apel la obiecte sau piese neconvenționale pentru a alcătui *instalații* sugerând simboluri. De la demodate la ultramoderne, toate aceste imagini sunt *oferte de dialog* pe care e bine să le întâmpinăm cu sufletul deschis, fără prejudecăți.

Gheorghe Petrașcu (1872-1949)
Pictor român, celebru mai ales în perioada interbelică.
Autor de peisaje, scene de interior și naturi moarte, investește tabloul de șevalet cu o intensă emoție în fața bogăției nuanțelor cromatice, puse în valoare de contururi întunecate.

Jackson Pollock (1912-1956)
Reprezentant al artei SUA, afirmată din a doua jumătate a sec. XX, al expresionismului abstract. Inspirat de arta amerindienilor, a practicat tehnica „dripping", lăsând să se scurgă culoarea pe panouri orizontale.

Lucio Fontana (1899-1968)
Argentinian format în Italia, urmărește realizarea unei sinteze a artelor bi și tridimensionale și cinetice în picturi înțepate sau sfâșiate cu cuțitul, sugerând mișcarea, gestul mâinii artistului.

ARTA CULTĂ ŞI ARTA NAIVĂ

Artiştii plastici pe care i-am întâlnit până acum şi-au început de obicei studiile din copilărie, ca ucenici pe lângă maeştri de renume, au frecventat şcoli înalte, au călătorit şi au vizitat muzee şi nu au încetat să înveţe toată viaţa.

Majoritatea au fost minţi luminate, oameni de cultură, cu preocupări multilaterale. Lor li se datorează **arta cultă**, consemnată în tratatele de istoria artelor, spre deosebire de **arta populară**, produsă la sate, oglindind orizontul şi mentalitatea conservatoare a ţăranilor.

Opera marilor creatori se desfăşoară în timp, cu mari eforturi, deseori cu un parcurs programatic, *ca o înlănţuire de experimente*.

Pablo Picasso rămâne fără îndoială cel mai tipic reprezentant al artei secolului XX, prin spiritul iscoditor, vitalitatea şi îndrăzneala cu care a abordat absolut toate genurile şi tehnicile artelor vizuale. În desen şi pictură a început pe la 1900, cu lucrări în manieră expresionistă – perioada albastră, între 1905–1906 a reprezentat lumea circului – perioada roz, între 1907–1909 a elaborat împreună cu Georges Bracque noul limbaj cubist, în care a lucrat între anii 1912–1914, mai ales colaje. În anii '20 a revenit la teme şi forme clasice şi a făcut scenografie pentru baletele ruse ale lui Diaghilev, din anii '30 a explorat căile suprarealismului, exprimând tragediile războiului civil din Spania şi apoi ale celui de-al Doilea Război Mondial, prin distorsionarea şi deplasarea chipului uman, văzut simultan din mai multe părţi. În anii următori a mai lucrat şi în metal şi ceramică pictată.

Departe de a fi o dovadă de inconstanţă sau de lipsă de personalitate, această trecere bruscă de la o preocupare la alta a fost urmarea înlănţuirii logice a „gândirii sale în materie", a explorării posibilităţilor expresive specifice fiecărui material, care deseori i-a inspirat creaţii neaşteptate.

▼▼ Pablo Picasso (1881-1973) ***Portretul Dorei Maar,*** 1937, ulei pe pânză, 55,3 × 46,3 cm, *Muzeul Picasso*, Paris

▼▶ Pablo Picasso (1881-1973) ***Jacqueline cu flori,*** detaliu, 1954, ulei pe pânză, 100 × 81 cm, *Colecţie particulară*

Ivan Generalić (1914-1992)
Peşte în aer, 1970, ulei pe sticlă

Miracolul artei se poate însă produce, uneori, şi cu minimum de mijloace, atunci când autorul trăieşte intens fiorul poetic dar nu e şcolit, vine din afara breslei, nu stăpâneşte convenţiile artei culte, nu a învăţat în academii estetică şi teoria artei, a prins numai rudimentele meşteşugului picturii, de obicei printr-o întâmplare.

Arta naivă a unor ţărani, ca celebrul Ivan Generalić din Iugoslavia, încântă prin candoarea viziunii şi îndrăzneala exprimării.

După ce am analizat atâtea compoziţii savante, izvorâte din scânteia inspiraţiei, talent şi multe cunoştinţe dobândite în ani lungi de studiu, întâlnirea cu o lucrare de artă naivă e derutantă.

Poate fi creată o operă de valoare de către un om total needucat profesional, care în viaţa zilnică e plugar, şofer sau funcţionar? La această întrebare Picasso ar fi răspuns cu hotărâre „da", cu gândul la prietenul său Henri Rousseau, poreclit Vameşul, pentru că lucra la vama din Paris.

Fără a poseda cunoştinţe de anatomie şi perspectivă, fără a-şi pune măcar problema legilor compoziţiei, acest contemporan al celor mai neliniştiţi cercetători, de la impresionişti la cubişti (era din aceeaşi generaţie cu Monet (1840–1926), Renoir (1841–1929), Gauguin (1848–1903) etc.) şi-a creat în picturile sale o lume proprie, privită cu ingenuitatea unui copil.

Prin comunicarea directă, sinceră, a trăirii totale, el a adus un suflu de viaţă autentică în peisajul artei moderne, în care fiecare curent, explorând câte o cale a exprimării, se limita la problema lui intelectuală.

În decursul secolului al XX-lea mereu mai mulţi amatori – lipsiţi de studii de artă – au început să picteze. Datorită procesului de orăşenizare a satului, ţăranii nu au mai făcut arta populară tradiţională, decorativă ci, deprinzând tehnica picturii, au produs *tablouri figurative*. Şi la noi, mulţi artişti amatori înfăţişează viaţa satului, ca pe o gură de rai, şi, mai rar, pe cea citadină. E însă greu să-ţi păstrezi prospeţimea sufletului de copil în era industrială, a televizorului şi a calculatorului, iar multe dintre tablourile din expoziţii repetă reţeta de succes a scenelor cu obiceiuri populare, văzute de sus, cu vegetaţia redată mecanic, floricică lângă floricică, în culori cât mai vii.

Şi arta naivă are imitatorii ei.

Arta naivă, ca şi cea a copiilor, cuceritoare prin autenticitatea trăirilor, a servit deseori de model şi unor rafinaţi artişti plastici ai secolului XX, începând cu Picasso şi Klee şi până la pictori români contemporani ca Aurel Cojan şi Viorel Mărginean, Constantin Piliuţă etc.).

Henri Rousseau „Vameşul" (1844-1910)
Nuntă la ţară, detaliu, *Colecţia J. Walter - P. Guillaume*

IMAGINEA MULTIPLICATĂ

Am examinat până acum desene şi picturi a căror valoare e sporită de faptul că sunt unicate, nerepetabile, care pot fi văzute numai în muzeul sau colecţia în care sunt păstrate. Pentru a avea un al doilea exemplar, călugării din mănăstiri caligrafiau manual manuscrisele şi copiau picturile acestora. Alte imagini au fost însă create de la început pentru a fi multiplicate.

GRAVURA: CARE ESTE ORIGINALUL?

Gravura este procedeul cel mai vechi, utilizat întâi în China şi India pentru a imprima ţesături cu plăci de lemn săpate ca nişte ştampile. În Europa, în Evul Mediu, armurierii zgâriau ornamente pe pieptarele de metal ale cavalerilor şi, ca să le păstreze modelul, încerneluiau şanţurile şi le imprimau pe hârtie. Ambele procedee (cu imaginea în relief pe placă de lemn sau săpată în adâncime în metal) au fost preluate de artişti în secolele XV – XVI, când *tiparul cu litere mobile*, perfecţionat de Gutenberg, a permis publicarea cărţilor şi a fost nevoie de *ilustraţii multiplicabile* (de exemplu Dürer, *Apocalipsa*). În secolul XIX a fost inventată *litografia*, în care desenul trasat pe piatră cu un creion special e singurul care

▼ REMBRANDT (1606-1669)
Iisus vindecând bolnavii,
gravură în metal,
The Courtauld Gallery,
London

primeşte cerneala de tipar, respinsă de piatră (Daumier).

Artiştii plastici au folosit tehnica gravurii şi pentru lucrări de şevalet, cu rol de tablou, dar având avantajul mai multor originale. Pentru a certifica valoarea, artistul trebuie să noteze pe marginea lucrării, lângă iscălitura sa originală şi al câtelea exemplar este din totalul tirajului. După mai multe imprimări, placa începe să se tocească şi gravura îşi pierde din claritate şi finețe.

Numai în alb şi negru, dar folosind cu o neasemuită pricepere toată gama de valori – de la lumina albă, răsfrântă de hârtie, la negrul cel mai întunecat – Rembrandt şi-a alcătuit o paletă la fel de bogată ca şi cea a picturii sale.

Iisus vindecând bolnavii întrupează principala virtute creştină, iubirea aproapelui, care revine mereu în lucrările lui Rembrandt.

Eroii săi, lipsiți de frumusețea clasică, cu chipuri comune, deseori bătrâni, radiază de dragoste, înțelegere şi iertare. Iisus nu e plasat în mijlocul planşei, ci puțin mai în stânga, sus. Centrul geometric al imaginii se află între Iisus şi grupul bolnavilor de la picioarele lui.

Însemnată este deci relația dintre Hristos şi cei ce I se închină, comunicarea spirituală care devine fapt concret în vindecarea bolnavilor. Imaginea e străbătută de o mare diagonală care coboară spre dreapta, separând primul plan luminat de fundalul întunecos. Lumina este modelată în toate felurile posibile: în partea stângă a planşei, în lumina puternică, personajele sunt doar schițate sumar, în contururi fără umbre. În mijloc, razele piezişe ating lateral siluetele bolnavilor, reliefând volumele şi țesăturile hainelor, redate prin diferite haşuri. Aureola luminoasă a lui Iisus e indicată prin fine linii drepte, radiale, care se răspândesc în întreaga încăpere, până la tavan. Umbra plină de mister în care este cufundată scena se întinde la infinit, dincolo de limitele încăperii. Minunea este vizibilă în explozia luminii care transfigurează realitatea, ieşind astfel din contextul istoric, devenind un eveniment al întregii lumi.

▲ UTAMARO
(1753-1806)
Femeie curățând piersici,
(din seria „Copiii-comoară")
gravură în lemn

Utamaro (1753-1806)
Pictor-gravor japonez din curentul Ukiyo-e (preocupat de fixarea imaginilor din „viața care trece"). Folosind gravura pe lemn cu mai multe plăci – una pentru fiecare culoare – el preferă portretul în plan apropiat. A conturat idealul de frumusețe feminină al epocii sale, cu trăsături delicate, detalii minuțioase. A influențat arta europeană a secolului XIX.

Ca şi în cazul graficii, hârtia formează şi suportul fotografiei, acea *artă fără materie* (cum o numeşte Gabriel Bauret în „Abordarea fotografiei", pag. 66, pentru a o deosebi de pictură). Ea s-a născut, ca şi celelalte arte, prin preluarea unei invenţii tehnice (aici de optică şi de chimie).

ESTE FOTOGRAFIA O ARTĂ?

Camera obscură, cunoscută cu mult înaintea lui Leonardo da Vinci, care a studiat-o, constă într-un fel de cub de carton negru cu un orificiu prin care intră imaginea din faţa ei, proiectându-se, inversată, pe peretele din spate. Dacă acolo este plasată o placă de sticlă mată (sau o hârtie de calc), pe ea apare imaginea care poate fi conturată cu un condei.

O lentilă are rolul de a strânge razele de lumină, permiţând micşorarea cutiei. Procedeul era utilizat în secolul XVIII în Anglia, pentru a obţine mai uşor desene după casele unor nobili, cu care erau ornamentate ceştile de ceai pe care proprietarii le comandau manufacturii de porţelan a lui Josiah Wedgwood.

Fiul acestuia, Thomas Wedgwood, a încercat primul să facă aceste imagini să se traseze singure, punând în locul geamului o placă cu nitrat de argint, care se înnegreşte cu cât lumina e mai mare, şi şi-a publicat experienţele în 1802. El nu a ştiut să fixeze imaginea.

Înregistrarea stabilă a primei fotografii a fost reuşită abia în 1826, de francezul Nicefore Niépce (citeşte Nieps) (pe o placă de cositor dată cu un strat de bitum brun, care se albeşte la lumină), după ce a expus-o 8 ore în plin soare.

▼ LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE (1787-1851), *Natură statică*

◀ Fotografii de familie, cca 1910

În 1837, Niépce, împreună cu asociatul său, pictorul Daguerre, au brevetat *dagherotipul.*

În anii următori, fotografia, până atunci unică, a putut fi reprodusă în mai multe exemplare, după un clișeu negativ, de către englezul W. Fox Talbot. În 1888 americanul George Eastman a lansat *aparatul Kodak* cu peliculă suplă, odată cu sloganul „Apăsați pe buton, noi ne vom ocupa de restul!" Fotografia în alb-negru sau brun (sepia) a fost la început considerată un înlocuitor ieftin al desenului și picturii, pe care încerca să le imite în portrete, peisaje sau naturi moarte. Această concepție, denumită *pictorialism,* a dăinuit aproape un secol.

Fotografii-pictori expuneau compoziții de mari dimensiuni, combinând mai multe negative tăiate cu foarfeca și asamblate prin colaj. Așa e lucrarea *Zori și amurg,* de americanul H. P. Robinson, din 1885, foarte admirată de contemporani.

Fotografiile străbunicilor noștri erau plasate în decoruri cu peisaje sau interioare imaginare, pictate pe pânze, care formau fundalul atelierului fotografic, imitând portretele de salon semnate de pictori celebri. Chipurile erau retușate, taliile femeilor erau subțiate, după cum cerea moda. Pictorii contemporani au folosit noul procedeu de a reproduce realitatea: Ingres desena mai ușor după fotografiile nemișcate decât după modele vii, dar evita să o declare. Delacroix a fost membru al Societății Franceze de Fotografie; Degas a preluat în compoziții sale neconvenționale firescul instantaneului și a fixat întâi cu ajutorul camerei pozițiile dansatoarelor sale etc. Într-o primă etapă, la concurență cu fotografia pe care o copia pe ascuns, pictura a încercat să se detașeze, înfățișând ceea ce nu se putea reda mecanic. Deoarece pe peliculă, la început, trebuia făcută o expunere lungă iar pozițiile erau obligatoriu statice, romanticii, ca Delacroix, au desfășurat în picturi bătălii, vânători și alte scene dramatice de mase, cu mișcări violente. Pentru a concura cu fotografia alb-negru în redarea palpabilă a obiectelor concrete, colorate, pictura secolului XIX a atins limitele realismului în peisajele Școlii de la Barbizon, sau în compozițiile lui Courbet care picta „doar ce se vede".

El încerca să se distanțeze de mijloacele de înregistrare mecanice și prin dimensiunile mari ale tablourilor (*Atelierul, Înmormântare la Ornans* etc.), inaccesibile pe atunci fotografiei. *Colorismul* impresioniștilor se explică în mare măsură prin reacția artiștilor la fotografia alb-negru. Ca și aceasta însă și pictura se executa direct după natură, în „plein air", cu șevaletul, umbreluța și culorile în fața peisajului. Mai mult, fixarea instantaneului în culoare a alcătuit inovația lui Monet *(Catedrala* pictată la diferite ore), Degas *(Balerinele)* sau Lautrec *(Dansatoarele).* Și *tușa,* cu trăsături de pensulă vizibile, trebuia să arate că tabloul era „făcut de mână".

▼ H. P. Robinson
Zori și amurg.
foto, 1885

CARE ESTE SPECIFICUL FOTOGRAFIEI?

De la începutul secolului XX a devenit posibilă şi fotografia în culori, (prin combinarea celor trei culori fundamentale), realizată în 1904, de fraţii Lumière. La prima vedere s-ar părea că principala diferenţă dintre fotografie şi arta plastică a fost formulată de Paul Klee: *Arta nu redă vizibilul (ca fotografia), ci face vizibil (ceea ce-şi închipuie artistul).* Să vedem dacă e adevărat. Fotografia a devenit, prin culoare, capabilă să reproducă întocmai realitatea, nu numai umbrele ei cenuşii, ca până acum. Ca urmare, pictura realistă (denumită chiar *fotografică*) a devenit inutilă – continuată doar de artizanii de rutină. Artiştii plastici conştienţi au început să caute în ce constă de fapt specificul meseriei lor.

▼ Petru Voinescu (n. 1921) ***La malul mării,*** fotografie

Cercetarea limbajului propriu al artelor vizuale a făcut pe Malevici, Picasso, Severini, Klee, Kandinsky, Itten şi pe mulţi alţii să desfacă imaginea vizuală în părţile ei componente (aşa cum în studiul materiei se ajungea la molecule şi atomi), fiecare din ei consacrându-se cu precădere unuia dintre aspecte (linia, culoarea, spaţiul, mişcarea etc.). Preocupaţi mai cu seamă de forme şi tehnici, novatorii au stârnit curentele artei moderne (de la fovism la cubism, futurism, abstracţionism etc., continuate de mişcările de avangardă din perioada interbelică), încercând să justifice prin argumente raţionale prezenţa inefabilă a artei din lucrările lor. În acelaşi timp s-a căutat şi specificul fotografiei. Ca şi toate celelalte sisteme de comunicare, şi fotografia poate transmite informaţii precise, cu un singur sens, în imagini ştiinţifice, documentare, ca fotografiile din actele de identitate, cele care descriu plante, animale sau fenomene naturale, micro sau macroscopice.

Fotografia poate cuprinde însă şi complexitatea trăirii artistice, cu condiţia să-şi folosească creator posibilităţile proprii. Rezultat al contactului direct cu realitatea vizuală, fotografia fixează un spaţiu şi o clipă anume, pe care o înscrie în memoria urmaşilor. Decisivă e rapiditatea declanşării declicului, care prinde pe peliculă imaginea, dezvăluind o semnificaţie, o metaforă, un simbol. Mulţi pictori s-au îndreptat spre fotografie, alegând cu talent unghiuri şi cadraje expresive, folosind contrastele de lumină şi culoare, descoperind detalii revelatoare. În ţara noastră, Carol Popp de Szathmary a fost pictor şi fotograf, reporter în războiul de independenţă, culegător pasionat de folclor. Brâncuşi îşi aranja în atelier ansambluri de lucrări, pe care le-am numi azi „instalaţii", pe care le fotografia etc.

În saloanele de artă fotografică se expun deseori lucrări de mare valoare, semnate de autori ca şi orice alte opere de artă. În analizarea unei fotografii se poate aplica prin urmare aceeaşi grilă de întrebări utilizată şi până acum.

Iată de pildă un instantaneu de vacanţă luat de Petru Voinescu (născut în 1921 în România, stabilit la New York.) De la distanţă, forma dreptunghiulară a panoului şi albul dominant

creează o atmosferă de echilibru şi seninătate. *Centrul geometric* se află pe umbra care leagă toate elementele imaginii. Centrele de interes – femeia care se întinde spre soare, marea şi plaja – ne cheamă atenţia pe rând, pe drumul compoziţional. Structura imaginii e alcătuită dintr-o serie de oblice care se succedă ritmic, valurile mării, pe care în contrast se detaşează perpendicular trupul femeii, desenat din linii oblice scurte, întunecate, şi umbra ei lungă, străvezie. Contrastele de valoare sunt nete, clare, razele razante ale soarelui la răsărit pun în lumină materialitatea apei înspumate şi a nisipului zgrunţuros, stârnind puternice reacţii polisenzoriale. Privind fotografia simţim căldura soarelui şi răcoarea brizei pe piele, pipăim apa mătăsoasă şi nisipul aspru, jilav, auzim foşnetul valurilor, ba ne amintim şi mirosul şi gustul sărat al mării. Ca şi o pictură, fotografia trădează modul în care autorul concepe relaţia dintre om şi univers: aici confruntarea cu natura infinită e chiar subiectul imaginii, dar orizontul se află în afara ramei, limitând preocuparea la spaţiul restrâns din jurul eroinei, care parcă se simte stăpână a lumii. Femeia nu atrage atenţia asupra ei (prin siluetă de manechin sau atribute sexy) ci, văzută de la spate, contra luminii, are rolul de exemplar tipic – omul obişnuit. Cuceritor e gestul de înfruntare a cosmosului, şi, în acelaşi timp, de lăsare în voia bucuriei, în voia soartei, prin expunerea fără apărare, cu braţele ridicate, a părţii celei mai vulnerabile a trupului, inima. Reprezentând din peisaj doar valul de la mal şi pământul ferm care dă siguranţă, autorul a pus accentul pe om: siluetă robustă, bine înfiptă în picioare, parcă sfidează timpul şi spaţiul, opunând valurilor vieţii o singură certitudine: bucuria clipei. Iată deci că dincolo de realitatea vizibilă, redată fidel de fotografie, un artist autentic îşi poate face auzit mesajul. Cu atât mai percutant cu cât foloseşte puterea de convingere a mărturiei directe, obiective. Parafrazând afirmaţia lui Klee, am putea spune că: *Arta (adevărată) constă şi în redarea vizibilului, dacă face vizibil „fiorul trăirii totale".*

Albumul de faţă pare a fi doar o păcăleală: vorbind despre capodopere, înfăţişează doar copiile lor, reproduceri ieftine pe hârtie. Oare se putea altfel? Desigur, deplasându-ne împreună în ţări îndepărtate, la diferite monumente şi muzee. Dar şi atunci ar fi trebuit să ne documentăm în prealabil, începând tot cu albume de fotografii, adică întâlnindu-ne întâi cu *reproducerea.* Incontestabil, nimic nu poate înlocui contactul direct cu o lucrare, aşa cum a ieşit din mâna creatorului ei, de dimensiunile necesare pentru a impresiona cel mai bine şi plasată pe locul pentru care a fost gândită. Ea păstrează urmele mâinii artistului şi, după unele teorii, chiar înregistrări ale glasului şi undelor sufleteşti ale autorului. Şi reproducerile oferite de tehnica actuală oferă însă imense avantaje. Prin multiplicarea unicatului şi circulaţia cópiilor, opera se deplasează ca muntele la Mahomed, intrând – uneori cu sila – în viaţa spectatorilor, chiar şi a celor care nu s-ar duce niciodată din proprie iniţiativă la muzee. De altfel, deseori o lucrare se vede mai bine în copie decât în original. *Gioconda* e ţinută în muzeul Luvru în umbră, ferită de raze şi reflectoare, la o distanţă prudentă de răufăcători, protejată de paznici dar şi prin sisteme de alarmă sofisticate, care nu te lasă să te apropii.

Mona Lisa rămâne practic inaccesibilă vizitatorului care, obosit, înconjurat de mulţimea gălăgioasă a turiştilor de toate neamurile, se mulţumeşte să o recunoască din poze, trecând mai departe. În plus, reproducerile sunt nepreţuite şi pentru că pot fi mărite, decupate, comparate, schematizate, animate pe computer, etc., înlesnind studierea fenomenului artistic.

Şi ce bucurie când te întâlneşti cu originalul!

◀ Leonardo Da Vinci, ***Monalisa,*** *Muzeul Luvru,* Paris, foto Adina Nanu

▸ SANDRO BOTTICELLI (1444-1510) *Ilustrație la „Divina Comedie”*, tuș pe pergament

CARTEA

De cinci secole, tipografiile multiplică texte și imagini și o vor face în continuare probabil încă multă vreme, cu toată concurența computerelor. Nimic nu poate înlocui *cartea*, cel mai sigur leac împotriva singurătății. *Pagina tipărită* – de carte, revistă sau ziar – este ea însăși o imagine pe care o percepem ca pe o unitate vizuală, ca pe o compoziție. Înainte de a citi prima pagină a unui ziar, de sus în jos și de la stânga la dreapta (ca noi europenii, sau invers, ca asiaticii), ea ne impresionează prin *format, culoare, repartizarea centrelor de atenție, echilibrul* lor, etc., întocmai ca și un desen sau ca o pictură. Privirea este atrasă în primul rând de fotografiile și titlurile mărite și îngroșate, peste care nu putem trece și care ne obligă să citim într-o anumită ordine articolele. *Arta cărții* e mult mai complicată decât pare la prima vedere. Armonia vizuală prin care ne atrage o simplă pagină tipărită este rezultatul acordării unei mulțimi de factori. Pornind de la *alegerea* literelor – care pot fi *drepte* sau *înclinate (italice* sau *cursive)*, configurate într-o mulțime de siluete, denumite într-o limbă internațională stăpânită de profesioniști după mărimea, grosimea și „desimea” lor – se stabilește *oglinda paginii* (partea scrisă) și întinderea marginii albe din jur, locul titlurilor, aspectul numerotării etc. Prezența imaginilor în text ridică alte probleme prin relația dintre ele și cu textul (ca să nu arate risipite întâmplător); imaginile sunt mărite sau micșorate pentru ca marginile lor să *fileze*, adică să fie aliniate cu cele ale textului sau ale altor reproduceri (ca în cazul oricărei *pagini duble* a acestei cărți). *Ilustrațiile artistice* ale volumelor literare (nu ne vom ocupa aici de cele științifice) reprezintă interpretări personale ale textelor de către creatori plastici, realizând o operă paralelă. Botticelli a întrupat personajele *Divinei comedii*, de Dante, în siluete străvezii, cu grația și poezia care-i sunt proprii.

Coperta de carte e un *ambalaj* și un *purtător de mesaj* al textului pe care îl ocrotește, comunicând *autorul, titlul, editura* (uneori și anul publicării) și deseori pe verso fotografia autorului și câteva date despre el, despre carte (ori citate reprezentative din ea). Pentru a atrage atenția, coperta acționează ca un afiș, căutând să impresioneze de la distanță, excitând retina prin aceleași mijloace (denumite în limba germană *blick-fang* = *captarea privirii*).

Ca orice altă compoziție, ea poate fi analizată folosind întrebările din capitolul 1.

Coperta *Dicționarelor Larousse* și-a păstrat de multe decenii imaginea simbolică a pufului de păpădie care zboară în toate direcțiile, răspândind cunoștințele ca pe niște semințe care vor rodi.

În centrul geometric e chipul alb al Științei (încununată cu lauri), care suflă puful păpădiei (al doilea centru), celelalte pete de alb și roșcat risipite pe copertă (nori etc.) au formele șerpuitoare, plate, preferate în arta primului deceniu al secolului XX.

▸ Coperta ediției din 1925 a *Dicționarului Larousse*

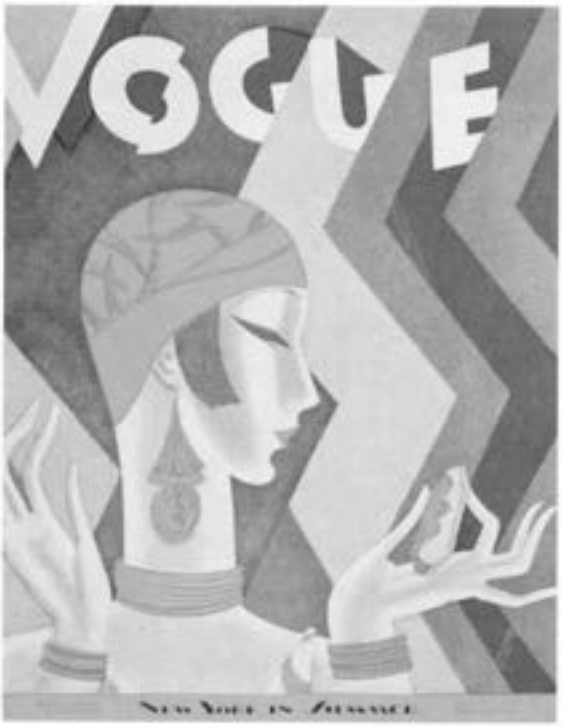
DE CE NE ATRAG REVISTELE DE MODĂ?

Din mulţimea publicaţiilor care se oferă trecătorului în vitrine şi pe tarabe, *revistele* şi *magazinele de modă* sunt dintre cele mai incitante. Imaginile de pe coperte ca şi cele cuprinse în paginile interioare ar trebui, teoretic, să informeze obiectiv, la zi, asupra ultimelor noutăţi din centrele în care se lansează moda. Comunicarea ar trebui să fie prin urmare precisă, clară, fără echivoc: se poartă fusta mini sau maxi, reverul costumului lat de atâţia centimetri etc. Într-o oarecare măsură, revista mulţumeşte curiozitatea cititorilor, publicând texte sumare şi un număr de desene sau fotografii documentare. Precise sunt însă numai tiparele, date în centimetri. Desenele artistice sunt mult mai explicite, deoarece autorul, împins de talent, îşi depăşeşte misiunea, descriind nu numai modelul de îmbrăcăminte respectiv, ci şi efectele lui asupra trupului care îl poartă. Disproporţiile care rezultă sunt necesare pentru a sublinia noutatea unei linii sau un detaliu neobişnuit.

Astfel, la 1833, în *Journal des Dames et des Modes* (reprodus în Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms,* Berlin, 1963) silueta doamnei pare ilustrarea idealului de frumuseţe din epoca romantismului, descris de poetul şi criticul Baudelaire ca un suflet fără trup, înger sau muză, numai femeie vie nu.

◂ Pagină din *Journal des Dames et des Modes,* 1833

Pentru a da impresia de fragilitate, costumul pune în lumină părţile corpului subţiri de la natură, gâtul dezvelit de decolteu, talia fină, mâinile strânse în mănuşi şi picioarele în balerini de saten, şi ascunde articulaţiile braţelor sub mânecile ca largi aripi. Natura e evocată de florile prinse în păr şi brodate pe rochie.



◂ Coperta revistei *Vogue,* din mai 1926, (autor BENITO)

Coperta revistei *Vogue,* din mai 1926 (autor Benito), este pictată în spiritul epocii jazz-ului, în suprafeţe plate ca un colaj, pe un fond de zig-zag-uri cubiste. Noua imagine a femeii care începea să lucreze cot la cot cu bărbatul – ca medic, avocat, pictor sau sculptor – prelua formele masculine geometrice regulate (se purta silueta *scândură*). Cel mai şocant era părul tuns scurt, băieţeşte. În imaginea de faţă şuviţa retezată drept, care iese de sub pălăria ca o cască, constituie principalul accent, cel mai aproape de centrul geometric, şi formează un puternic contrast cu buzele rujate (care se reflectă şi în oglindă) şi cu podoabele feminine – cercei, colier şi brăţări – (în acea vreme total inexistente la bărbaţi). Azi jurnalele de modă sunt ilustrate cu fotografii artistice, la fel de elocvente. Rolul lor rămâne acelaşi, de a ne face să visăm cum să devenim mai atrăgători...

Suntem constant asaltaţi de **reclamele** diferitelor produse oferite spre vânzare. Comunicarea prin imagine este, ca şi în cazul desenului de modă, ambiguă, oferind o documentaţie precisă, uzând de obicei de calitatea de martor sigur a fotografiei, dar manipulând în acelaşi timp spectatorul prin diferite metode de influenţare vizuală. Scopul e trezirea poftei de a obţine marfa în cauză, prin argumente de ordin raţional, dar mai ales declanşând reacţii sufleteşti profunde, prin asociaţii sau sugestii senzoriale (care ţin de domeniul psihologiei). Este interesant cazul reclamelor pentru parfumuri, care, nefiind de strictă necesitate ci doar de lux, cer designerilor eforturi speciale. Făcând apel la vanitatea cumpărătorului, sticluţa de parfum este lucrată şi prezentată ca o bijuterie. Cum efectul miresmelor e simţit de obicei de aproape şi constituie unul din mijloacele de atracţie sexuală, deseori publicitatea foloseşte în fotografii tema mângâierii. Deodată, în anii '80 a apărut însă o schimbare: în locul cuplului, în fotografie se îmbrăţişa tandru o familie întreagă, mama, tata şi doi copii (sau în altă variantă, o mamă cu un copil). Ce se întâmplase? Explicaţia este: sida. Infectarea cu virusul temut neputând fi evitată decât prin fidelitatea absolută faţă de partenerul de viaţă, a crescut interesul faţă de valorile trainice ale familiei, iar parfumul cu pricina lansat de Calvin Klein a fost botezat *Eternity*.

▸ CALVIN KLEIN
Parfumul *Eternity*,
1980

În varianta pentru bărbaţi, compoziţia reclamei are în centrul geometric chiar nasul tatălui, iar între toate personajele e lăsat un gol, către care toţi îşi îndreaptă privirile cu încântare şi în care parcă simţim suava mireasmă. E „golul expresiv" pe care l-am întâlnit şi în pictura lui Caravaggio (vezi pag. 56). Aici, explicaţia afişului, care de obicei e plasată în partea de jos, ca o semnătură pe o scrisoare, se ridică în sus, la fel cum se evaporă parfumul.

Designul publicitar e denumit deseori şi *design grafic* sau *grafică publicitară*. O întreprindere comercială, de servicii sau culturală are de obicei un set de imagini distinctive, ca un fel de iscălitură cu care marchează produsele şi care îi semnalează prezenţa pe piaţă (pe firme, pe produse, pe materialele de corespondenţă ale angajaţilor, pe automobile care transportă marfa, ca şi în presa scrisă sau în clipurile TV).

Sigla (sau *logo*) – numele firmei scris ca atare, ori prescurtat prin iniţiale (de pildă TAROM) – apare mereu în aceeaşi formulă grafică, completată sau înlocuită cu un *simbol*, o *pictogramă* sau *ideogramă*, care cuprinde de obicei o figură de stil. Această imagine sintetică devine o emblemă afişată peste tot (la fel cum în Evul Mediu fiecare cavaler feudal avea aceeaşi imagine simbolică reprezentată pe steag, pe scut, etc., pentru a fi identificat de departe). De reuşita acestui set de compoziţii grafice depinde în mare măsură „imaginea" şi prestigiul unei organizaţii.

Compania de aviaţie TAROM (Transport Aerian România) are sigla şi simbolul înscrise pe firmele de la sol ca şi pe corpul aparatelor de zbor. Deosebit de reuşită e pictograma – avionul înscris într-un cerc – care revine ca o monogramă peste tot, marcând uniformele, biletele de călătorie şi toate obiectele uzuale din cadrul aeroportului.

TAROM
ROMANIAN AIR TRANSPORT

▸ Sigla şi simbolul TAROM (Transportul Aerian Român)

AFIŞUL – COMUNICAREA FULGER

Posibilităţile actuale de reproducere şi multiplicare a imaginii, de mărire sau micşorare (la copiatoare tip xerox sau prin scanare) sau chiar de intervenţie asupra proporţiilor, formelor sau coloritului (la computer) aruncă asupra noastră o avalanşă mereu mai mare de imagini care nu mai au valoare de original şi deseori ne solicită atenţia prin repetiţie (panouri publicitare, embleme, reclame luminoase etc.)

Un afiş, creat de un copil (Tudor Licurici, din Suceava, la vârsta de 8 ani), atinge într-un modest desen colorat o mare valoare simbolică: securea, folosită nu pentru a tăia lemne ci pentru a sprijini un nou lăstar, duce gândul la ocrotirea pădurii dar şi la dorinţa de pace. În centrul geometric al imaginii se află chiar panglica roşie care leagă planta de aracul ei, apoi privirea e atrasă în sus de frunzuliţele verzi şi în final, de securea albăstruie. Cu mijloacele cele mai reduse, tuş şi culori de apă, copilul a alcătuit un mic poem, ca un haiku japonez, sau mai degrabă, ca o *strigătură* cu tâlc de la noi, care începe chiar cu „frunză verde..."

Afişul *Război şi pace,* de Anamaria Smighelschi ilustrează titlul romanului lui Lev Tolstoi, devenit piesă de teatru (şi apoi şi film) într-o imagine metaforică, sintetică. Cele două păsări, uliul şi porumbelul, care simbolizează războiul şi pacea, se înfruntă, decupându-şi profilul; în contrast una cu cealaltă, ele ocupă în întregime suprafaţa hârtiei, copleşind privitorul ca o preocupare dominantă, fără a mai lăsa loc pentru alteeva. Tensiunea imaginii se rezumă astfel la încordarea şi zvârcolirea unui singur contur, care separă albul şi negrul, lumina şi întunericul, binele şi răul, pacea şi războiul. Reducerea la esenţial e cerinţa majoră a unui afiş, necesară pentru ca reclama să acţioneze rapid asupra unui număr cât mai mare de privitori, de vârste, ocupaţii şi niveluri culturale diferite.

◂▾ Anamaria Smighelschi
Război şi pace,
afiş,
1966,
Teatrul C. I. Nottara,
Bucureşti

▾ Tudor Licurici
Să ocrotim pădurea,
afiş, 1995,
tuş şi acuarelă

Analiza plastică comparată

Ca o recapitulare, vă propun să aplicați cele citite, făcând în joacă, *schițe*.

Să începem prin a compara între ele mai multe lucrări cu același subiect: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*. Figura legendară a Sfântului a inspirat mulți artiști. Cea mai cunoscută sursă documentară de la care au pornit aceștia e culegerea Vieților Sfinților. Potrivit acesteia, o cetate era terorizată de un balaur, căruia în fiecare zi trebuia să i se dea de mâncare un tânăr, ales prin tragere la sorți. Când a venit rândul prințesei, fiica regelui, ea s-a dus spre mlaștina dihaniei și pe drum, s-a întâlnit cu Gheorghe, care a luat-o pe calul său. Ajungând la balaur, cavalerul l-a rănit cu lancea și, legându-l cu cordonul fetei, l-a târât până sub zidurile cetății. Acolo a strigat celor de pe metereze că-l va ucide pe balaur doar dacă se vor creștina cu toții, altfel îi dă drumul în cetate. În final, mulțimea a trecut, cu bucurie, la noua credință.

▸ *Sfântul Gheorghe*, icoană pe sticlă, sec. XX, 54 × 48 cm, *Colecție particulară*, București

▾ Paolo Uccello *Sfântul Gheorghe*, 1455, *National Gallery*, Londra

E interesant de observat în fiecare din imaginile alăturate:

- ce sugestii transmit formatul tabloului și acordul cromatic de ansamblu?
- ce se află în *centrul geometric* al panoului?
- care e *centrul compozițional* cel mai frapant (mai apropiat sau mai depărtat de centrul geometric) de la care începe drumul compozițional?
- care e *parcursul drumului compozițional* indicat de *centrele de interes* (accentele de lumină, de roșu sau alte elemente contrastante), care prin modul în care se succedă, acționând pe rând asupra retinei, relatează acțiunea?
- cum e resimțit *timpul*? (static, dinamic, în ce ritm?)
- cum e redat *spațiul*?
- cum exprimă autorul *relația om-univers*? Clasic sau romantic?
- cum apare *idealul* său uman?
- care e rolul *desenului*?
- dar al *umbrei și luminii*?
- din ce *contraste cromatice* e alcătuit *acordul culorilor*?
- care sunt *materialele, tehnica și factura* lucrării?

Poate mai puteți adăuga câteva întrebări ...

E bine să notați răspunsurile pe hârtie și să repetați operația peste câțiva ani; veți avea surpriza să mai descoperiți și alte înțelesuri, care acum v-au scăpat. În icoana bizantină eroul scenei e *Sfântul Gheorghe*. În pictura lui Uccello în centrul imaginii e *balaurul*. Încercați să schițați o compoziție în care personajul central să fie prințesa care-l ține legat pe balaur. În același mod pot fi comparate între ele și alte compoziții cu același subiect: „maternitate" (*Fecioara cu Pruncul*, dar și tablouri laice); „vizita" (*Buna Vestire*, dar și alte scene cu două personaje); „portretul" (căutând asemănări și deosebiri între femei, bărbați și copii reprezentați în diferite stiluri) sau „peisajul" (pornind de pildă de la *Anotimpurile* lui Bruegel) etc.

Efectele modificării compoziției

Să ne jucăm acum și să modificăm în schițe (sau, dacă e posibil pe computer) una dintre cele mai cunoscute compoziții din istoria artei, *Meninele* de Diego Velazquez (analizată la pag. 52), urmărind schimbările mesajului lucrării:

- să-i schimbăm încadrarea (mai pe lung sau mai pe lat);
- să schimbăm și centrul geometric (plasându-l de pildă pe oglindă sau pe ușă);
- să schimbăm și acordul cromatic (cu dominantă albastră sau verde);
- să-i adăugăm elemente (sus o perdea sau un candelabru, jos pisici și șoareci);
- să-i mutăm drumul compozițional deplasând petele de lumină, de roșu etc. (punând reflectorul pe pictor și umbrind infanta).

Și Picasso a încercat ceva asemănător.

Câteva sugestii

Vă puteți juca la fel cu oricare imagine, de pildă:

- închipuiți-vă pe *soții Arnolfini* pictați de Jan van Eyck în biserică sau în bucătărie;
- mutați în peisaje linia de orizont mai sus sau mai jos;
- schimbați gama cromatică din tabloul lui Miro (pag. 17) pentru ca violonistul să cânte o melodie tristă sau pentru ca *Uciderea pruncilor,* de Bruegel (pag. 38) să dobândească o tonalitate tragică;
- deplasați creanga care atârnă deasupra prăpastiei în *Stânci pe insula Rügen,* de C. D. Friedrich, de la pag. 70, apoi mutați personajele;
- închipuiți-vă cum ar arăta unele tablouri mici dacă ar fi realizate la o scară monumentală (*Răstignirea,* lui Antonello da Messina, de la pag. 62, ar rezista, de pildă);
- introduceți în compozițiile analizate câte un obiect în plus (decupat dintr-o revistă aruncată), pentru a vă da seama că e în plus;
- încercați o schiță de creație proprie în grafica publicitară proiectând o reclamă pentru înghețata cea mai gustoasă;
- realizați din colaje coperta jurnalului personal (dacă aveți timp de așa ceva) sau a agendei, în așa fel încât imaginea să vă reprezinte; (Consultați-vă prietenii pentru verificare);
- desenați sigla, emblema și alte însemne grafice ale clubului sportiv pe care ați vrea să-l frecventați;
- dacă aveți chiar talent, vă puteți încumeta să proiectați decorul și costumele, afișul și caietul de sală pentru piesa de teatru preferată.

▼ Pablo Picasso (1881-1873)
Meninele I, II, III VI,
1957, ulei,
129 × 161 cm,
Muzeul Picasso, Barcelona

◀ ***Meninele,*** variante

▶▶ Martin și Georg din Cluj,
Sfântul Gheorghe ucigând balaurul, 1373,
Catedrala Sfântul Vitus, Praga (replică la Cluj)

II. ARTELE TRIDIMENSIONALE - SPAȚIALE

*Privind împreună desene, picturi, gravuri sau fotografii – toate imagini plane, bidimensionale – am încercat să înțelegem **de ce** au luat o anume înfățișare, **ce vor să spună** liniile, umbrele, luminile și culorile și chiar – intrând în atelierele creatorilor – **cum** au fost realizate tehnic.*

*Vom pune aceleași întrebări altor opere de artă vizuală mai complexe, înzestrate cu a treia dimensiune, cu **volum**, cum sunt sculpturile și edificiile arhitecturale.*

Dacă pentru a primi comunicarea unei picturi, fie ea o măruntă ilustrație de carte sau o frescă monumentală, era de ajuns să ne plasăm la distanța potrivită, îmbrățișând-o cu privirea, pentru a recepta mesajul unei sculpturi e nevoie să ne deplasăm ca să o vedem de jur împrejur. E ca și cum făptura ei ar fi alcătuită dintr-o mulțime de imagini care se leagă între ele, curg dintr-una într-alta, succedându-se, ca și în muzică „variațiile pe aceeași temă".

Pentru a ușura vizionarea, unii sculptori își prezintă lucrările pe platforme rotative, ca roata olarului. Privitorul poate fi scutit să se deplaseze și prin filmarea statuii din toate părțile, dar filmul se desfășoară cu viteza și ritmul hotărâte de regizor, pe când lucrarea de artă originală (dacă e accesibilă) ne așteaptă nemișcată să o contemplăm după voie, când și cum dorim. În volumul de față vom încerca să suplinim, pe cât posibil, lipsa mișcării noastre prin prezentarea în reproduceri a cât mai multor fețe ale unei lucrări.

Oferind nu numai una ci mai multe imagini care se înlănțuie, sculptura cere privitorului un timp mai îndelungat de concentrare a atenției. Este ceea ce nu știu mulți dintre cei care trec grăbiți pe lângă o statuie, mulțumindu-se cu o privire fugară. Și capacitatea citirii artei tridimensionale se poate însă educa. După câteva întâlniri surprinzătoare cu opere care-și dezvăluie farmecul de abia după o contemplare mai insistentă, crește și curiozitatea dar și experiența spectatorului. Ca și în antrenamentul sportiv, se obține treptat o mai mare viteză și profunzime a dialogului și, după principiul din biologie „funcția creează organul", se dezvoltă căile comunicației vizuale și implicit facultatea de a te bucura de ceea ce vezi.

Arhitectura este, ca și sculptura, formată din volume, din plinuri dar și din goluri în care se petrece mare parte din viața noastră. Deosebirile dintre cele două arte decurg din ponderea diferită a funcțiilor lor. Clădirile sunt în primul rând utile, atât pe plan material, slujind drept adăposturi individuale sau colective, cât și pe plan social și cultural, semnalând prin aspectul lor scopul existenței lor dar și rangul, locul în colectivitate și nivelul de educație estetică al comanditarului, fie el principe, prelat sau simplu cetățean. Dimpotrivă, o sculptură are rareori un rol practic – unele statui punctând centre urbanistice sau contribuind la dirijarea circulației vehiculelor. Importanța monumentelor constă însă în propagarea unor idei înălțătoare, capabile să influențeze pe oricine, de orice vârstă sau pregătire. Prezența din loc în loc, în piețe sau parcuri, a unei statui trebuie să ne reamintească existența pe lume a binelui și frumosului, să ne facă să auzim „la"-ul diapazonului pentru a ne racorda faptele la armonia lor pură dar tangibilă.

1. SCULPTURA

DE LA COPIE LA ARTĂ

▸▸ CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876-1957) ***Somnul***, 1906, marmură, 26 x 43 cm, 6 × 32,3 cm, *Muzeul Național de Artă*, București

Arhitectura și sculptura au colaborat mereu pentru a da prestigiu templelor și palatelor dar – mai discret – și unor așezări din sate.

Atunci când e legată de arhitectură, sculptura o animă, traducându-i formele abstracte în simboluri artistice figurative (în loja *Erechteionului* de pe *Acropole* din Atena, coloanele iau siluetele tinerelor grecoaice care purtau solemn vălul oferit zeiței) sau decorative (chenare, brâie etc.).

▸▸ CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876-1957) ***Muza Adormită***, 1910, bronz polisat, 28 cm, *The Art Institute of Chicago*

Exemple de perfectă echilibrare a celor două arte rămân catedralele romanice, cele gotice, ca *Notre Dame*, din Paris, ca și unele construcții precolumbiene din Mexic (Teotihuacan, Uxmal), din arta Indiei (Ellora, Mathura), Cambodgiei (Angkor-Vat), din Java etc.

• Comunicarea precisă (cu un singur înțeles) și cea artistică (interpretabilă)

Și prin imagini în volum pot fi transmise mesaje cu sens unic, precis, sau metafore poetice cu multiple rezonanțe sufletești. Hărțile fizice în relief indică proporțional înălțimea exactă a munților și adâncimea văilor față de nivelul mării. Tridimensionale sunt de altfel toate obiectele de care ne servim în viața zilnică (și care vor fi examinate în capitolul următor).

▾ *ERECHTEIONUL*. ***Cariatide***, *Acropole*, Atena

În **sculptură,** copia mecanică e ușor de realizat: *mulajul* în tehnica măștii funerare, cu negativul turnat în gips direct pe figură. A fost perfecționată și tehnica executării de portrete sculptate „la minut" de computere prevăzute cu aparate mecanice care transpun în relief un mare număr de fotografii luate instantaneu din diferite unghiuri.

Principala primejdie care pândește arta sculpturii e prin urmare copierea realității, iar culmea ei o constituie *statuile de ceară* din muzeele speciale (la Paris, *Musée Grevin* etc.) în care figurează mai toate „vedetele" lumii. Cu acestea concurează cu succes unele manechine-păpuși din vitrine.

Dată fiind posibilitatea artistului de a crea nu numai reflexul bidimensional – ca în oglindă – ci chiar formele concrete ale obiectelor, sculptura a fost deseori proclamată „mai realistă" decât pictura. A revenit însă mereu întrebarea: în ce măsură e necesară redarea fidelă a lumii vizibile, care e raportul dintre realitate și opera de artă?

Americanul Segal a făcut mulaje după modele vii, așezându-le între obiecte reale, reconstituind un fel de scene de gen, care încearcă să depășească aspectul documentar doar prin scoaterea lor din context și izolarea lor în sala de expoziție (amintind acele *ready-made*, inovații senzaționale ale lui Marcel Duchamp, în anii Primului Război Mondial).

Opera de artă însă, chiar atunci când redă imaginea concretă a unui personaj, nu se poate rezuma la particularitățile unui individ, ci trebuie să deschidă larg poarta generalizărilor, îndemnându-ne spre meditație. În artă limbajul sculpturii, ca și cel al picturii, folosește figuri de stil, e alcătuit din convenții, a căror înțelegere presupune o minimă familiarizare a spectatorului cu ele și cere pe lângă sensibilitate și cultură artistică.

Exagerarea, permisă şi în literatură dincolo de limitele veridicului, a fost practicată cu consecvenţă şi de sculptori. Aşa de pildă, anatomiştii au remarcat de multe ori că musculatura atletică a eroilor michelangeleşti e fiziologic nefirească dar atât de bine proporţionată încât e acceptată de privitori şi absolut necesară artistului pentru a ne vorbi cu patos despre măreţia omului. În sculptură bombarea sau scobirea exagerată a volumelor au ajuns de altfel procedee obişnuite, pentru a sublinia forţa fizică sau, dimpotrivă, imaterialitatea şi spiritualizarea.

Stilizarea în artele plastice, despre care se vorbeşte atât de mult, nu este decât mijlocul de a scoate în relief anumite trăsături ale imaginii, atrăgând atenţia privitorului, şi de a estompa altele, neesenţiale pentru transmiterea mesajului. Stilizarea cere şi în sculptură, ca de altfel în toate artele plastice şi decorative, un mod unitar de organizare a ansamblului, de care depind toate detaliile. În acest sens înţelegem mai bine cuvintele lui Constantin Brâncuşi: *Simplitatea nu este un scop în artă, dar se ajunge la simplitate chiar fără voie, pe măsură ce ne apropiem de sensul real al lucrurilor.*

Se poate urmări clarificarea viziunii lui în etapele succesive de reprezentare a lucrării *Muză dormind:* în prima formă (1906), din blocul aspru de marmură cu aspect nebulos se desprinde chipul femeii adormite, modelat cu o insistenţă asupra moliciunilor carnaţiei care aminteşte de sculptura lui Rodin. În etapele următoare (1909'10) Brâncuşi degajează capul culcat, punându-i în lumină volumul regulat, contururile legate, amintind o piatră netezită de ape. Sugerând o formă primordială, de sâmbure sau de nucleu, sculptura atinge o mare concentrare, transmite o puternică impresie de linişte, invită la contemplare.

Muzeul Naţional de Artă al României

Prin urmare, distincţia între comunicarea cu un singur înţeles, precis, şi cea artistică, impunând multiple interpretări şi ducând (în cazul unui real mesaj) la trăirea totală, poate fi punctul de plecare al *analizei plastice.*

Constantin Brâncuşi (1876-1957)
A studiat la Şcoala de Arte şi Meserii din Craiova, apoi la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti. Din 1903 a plecat la Paris. Părăsind stilul rodinian al modelării senzuale, Brâncuşi a netezit forme esenţiale, primordiale, nucleare (ca „Muza adormită" sau „Nou născutul", 1915). În căutarea arhetipurilor, el s-a apropiat de arta popoarelor primitive. Ansamblul de la Târgu Jiu (1937) a fost singurul dintre proiectele monumentale realizate. Templul Descătuşării sau al Meditaţiei, de la Indore – India, trebuia să grupeze *păsările măiastre.* Ansamblul atelierului lui Brâncuşi era el însuşi o creaţie compoziţională.

TREPTELE VOLUMULUI

RELIEFUL

Care sunt însuşirile de neînlocuit ale sculpturii şi prin ce se deosebeşte aceasta de celelalte arte plastice? Ceea ce izbeşte în primul rând este *corporalitatea,* prezenţa reală a volumului, scăldat în aceeaşi atmosferă cu privitorul, şi pe care mulţi vizitatori ai muzeelor nu se pot abţine să nu-l atingă cu mâna.

Relieful face trecerea dintre *desenul bidimensional* şi *sculptura tridimensională,* îmbinând efectele ambelor. Ca şi în desen, artistul porneşte de la forma stabilă a lespedei, care rămâne ca un fundal solid. Sculptorul îşi clădeşte lucrarea din lumini şi umbre, pe care le dirijează prin organizarea planurilor, mergând de la incizia uşoară, care adună în şanţul zgâriat un fir de umbră, şi până la volume puternic bombate şi scobituri adânci, stârnind evidente contraste de lumini şi întuneric. Înălţimea reliefului poate varia foarte mult, de la *placa gravată* şi până la *statuia adosată.* În mod convenţional s-au stabilit câteva grade principale ale reliefului după adâncimea lui:

• ***Relieful adâncit*** sau ***scobit*** *(en creux),* în care părţile proeminente sunt la nivelul fondului.

• ***Relieful puţin înalt*** sau ***basorelieful*** *(bas-relief, basso-rilievo),* denumit deseori şi relieful mijlociu *(demi-relief, mezzo-rilievo),* în care înălţimea atinge maximum ½ din volumul personajelor.

• ***Relieful înalt*** *(haut-relief, alto-rilievo),* la care înălţimea depăşeşte ½ din volumul personajelor.

Deseori, sculptorii au combinat posibilităţile mai multora din aceste categorii.

▼ *Nekhabit şi Uaxit încoronând un faraon,* granit, *Imperiul vechi,* Egipt

RELIEFUL ADÂNCIT SAU SCOBIT

Unele dintre cele mai vechi exemple de *relief scobit (en creux)* se găsesc în Egiptul antic, unde relieful şi pictura colaborau în egală măsură la decorarea zidurilor templelor sau mormintelor. Din cauza soarelui torid care ştergea desenul şi estompa culorile, decoraţiile murale erau realizate prin incizia adâncă a contururilor, obţinându-se un şanţ umbrit, delimitând net suprafeţele acoperite de culoare. Scobitura era tăiată drept, spre exterior, şi rotunjită spre interior, modelând trupurile.

Relieful egiptean, cu contururi ferme, simplificate, nu indică de obicei deloc adâncimea spaţiului în care se petrece scena; dimensiunile personajelor nu sunt în raport cu distanţa, ci proporţionale cu rangul lor (aşezaţi pe acelaşi plan, sclavul are pe lângă faraon dimensiuni de copil).

În *basorelief,* spre deosebire de relieful scobit, volumele depăşesc fundalul, înaintând în spaţiu într-o bună măsură.

Deoarece toate corpurile reprezentate rămân încă prinse în planul plăcii bidimensionale, sculptorul nu poate să redea decât tot un singur aspect al imaginii, având ca şi pictorul un punct de vedere fix.

BASORELIEFUL

Volumele sunt văzute dintr-o singură parte, privirea spectatorului neputând să depăşească aproximativ jumătatea corpului unui om. Restul imaginii în adâncime este presupus ca fiind dincolo de planul fundalului, care se substituie atmosferei înconjurătoare.

Unele dintre cele mai frumoase reliefuri din întreaga istorie a artelor au fost create în Grecia antică pentru a împodobi templele cu imagini mitologice.

Victoria dezlegându-şi sandaua e un fragment din balustrada templului zeiţei *Athena Nike* (sfârşitul sec. V î.H., azi la *Muzeul din Atena).*

Ca şi *Athena Nike* (victorioasa) de la *Luvru,* înfruntând briza mării care îi lipeşte veşmântul de trup, şi *Victoria dezlegându-şi sandaua* întrupează idealul de frumuseţe al Greciei antice din epoca de aur. În perfectul echilibru al proporţiilor se oglindeşte armonia raporturilor matematice care-i pasionau pe cercetători, pe când plinătatea formelor expansive sugerează desfăşurarea vieţii într-o ambianţă calmă, în natura primitoare, mediteraneeană.

Lipsa capului face ca atenţia noastră să se îndrepte numai asupra trupului învăluit în ţesătura uşoară. Subiectul reliefului e lipsit de importanţă, ca o scenă de gen, minoră. Adevărata temă artistică este graţia mişcării tinerei femei, care rezultă din dialogul, sau mai bine zis din duetul muzical care se stabileşte între trup şi veşmânt. Pe când corpul se desenează ca un mănunchi de linii frânte, oblice, divers înclinate (trunchiul, braţele, picioarele cu genunchii îndoiţi), vălul peplosului se drapează în curbe moi. Din centrul geometric al compoziţiei, din unghiul creat de torsul înclinat şi coapsă, porneşte în toate direcţiile rotirea faldurilor, învăluind trupul de la gât până la călcâie, îndepărtându-se de centru ca şi cercurile pe care le face apa unui lac dacă arunci o piatră în ea. Aceste curbe se deformează însă pentru a se mula pe corp, alungindu-se pentru a ajunge la umăr, pe braţ sau pe picior. Ţesătura alcătuieşte astfel ca o perdea în prim-plan, care acoperă dar în acelaşi timp lasă să transpară trupul de dedesubt accentuându-i muzicalitatea.

Printr-o imagine aparent banală, relieful examinat comunică o stare sufletească de fericire deplină, naturală, fără altă motivaţie decât simpla existenţă pe pământ.

Ceea ce numim de obicei în desen *valoraţie,* corespunzând gamei de la alb la negru, se obţine prin urmare în sculptură prin apropierea sau îndepărtarea fiecărei suprafeţe de sursa de lumină.

Astfel sculptorul poate face să se răsfrângă razele într-o infinitate de moduri, creându-şi din străluciri şi umbre o paletă la fel de largă ca şi cea a pictorului.

▲ ***Victoria legându-şi sandaua,*** sfârşitul sec. V, î.H., marmură, templul zeiţei Athena Nike, azi în *Muzeul din Atena*

RELIEFUL MONUMENTAL DECORATIV

Decoraţia arhitecturală sculptată e total subordonată arhitecturii, pe care are menirea să o sublinieze. Ea nu trebuie să atragă atenţia asupra ei, ci doar asupra construcţiei, ceea ce explică mai intensa abstractizare a motivelor, reducerea lor la forme identice care se repetă într-un ritm regulat. Aşa sunt capitelurile coloanelor, şirurile de dinţi sau rozete formând brâie sau ornamentele geometrice ale crestăturilor în lemn care împodobesc pridvoarele caselor noastre ţărăneşti.

În anumite epoci din istoria artelor, locul acestor decoraţii a fost însă luat de reliefuri care sunt adevărate **sculpturi monumental decorative figurale**. Aşa s-a întâmplat de pildă în Europa apuseană în secolele X – XII, după separarea catolicilor de trunchiul creştin ortodox, când nevoia de înfăţişare vizuală a textelor biblice în faţa unor populaţii analfabete, care nu înţelegeau nici slujba ţinută în limba latină, a cerut să fie folosite în acest scop toate suprafeţele disponibile. După ce, de multe secole sculptura dispăruse din bisericile creştine, ea a reapărut astfel în cadrul stilului romanic, creată de meşteri populari, care nu ştiau nimic despre măsurile şi proporţiile ideale sau despre studiile anatomice cultivate în Antichitate de arta greco-romană. Personajele apar de aceea mai lungi sau mai scurte, după cum încap pe un portal sau pe un capitel, tratate cu o libertate care se apropie de cea a artiştilor secolului nostru. Încântătoare sunt de pildă capitelurile din Biserica colegială St. Pierre, din Chauvigny, opera meşterului Gofridus, după cum indică inscripţia din scena *Închinării Magilor*, de la mijlocul secolului al XII-lea.

▼ Gofridus, ***Închinarea Magilor,*** *mijlocul sec. XII, capitel, Biserica St. Pierre,* Chauvigny, Franţa

◂ GOFRIDUS,
Un profet meditând la pietrea Babilonului,
mijlocul sec. XII,
capitel,
Biserica St. Pierre,
Chauvigny, Franța

◂ GOFRIDUS,
Îngerul și păstorii,
mijlocul sec. XII,
capitel, Biserica St. Pierre,
Chauvigny, Franța

RELIEFUL PICTURAL

▸▸ Lorenzo Ghiberti (1378-1425) ***Porţile Raiului***, 1425, bronz, *Baptisteriul din Florenţa*

▸ ***Porţile Raiului*** detaliu, *Regele Solomon şi regina din Saba*

▸▾ ***Vref.*** sec. XV, Veneţia

▾ ***Porţile Raiului*** detaliu, *Crearea lui Adam şi a Evei*

Nicăieri ambientul şi atmosfera, specifice picturii, nu au fost redate mai sugestiv în sculptură ca în operele lui Lorenzo Ghiberti, unul dintre primii artişti ai Renaşterii italiene. La începutul secolului al XV-lea, el a compus o suită de scene din Vechiul Testament pentru uşile de răsărit ale Baptisteriului din Florenţa (numite după aceea *Porţile Raiului*). Fiecare placă, modelată şi turnată în bronz, e o compoziţie cu personaje, dar şi peisaje şi construcţii.

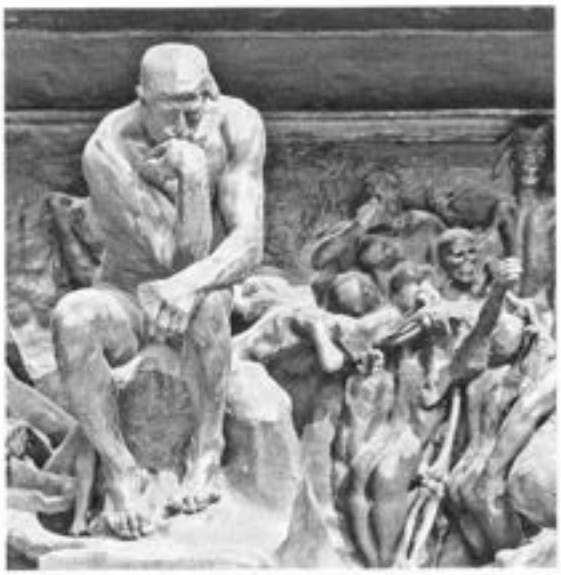
În primul relief – din stânga sus – apar crearea lui Adam şi a Evei, păcatul muşcării mărului şi alungarea din Rai.

În ultimul relief – cel din dreapta jos – apare scena biblică a întâlnirii reginei din Saba cu regele Solomon, într-un interior cu arhitectură somptuoasă. Spaţiul este foarte sugestiv redat datorită perspectivei geometrice şi aeriene. Adâncimea reliefului variază printr-o gradaţie extrem de fină de la primul plan, unde personajele sunt scoase în evidenţă prin bombarea volumului, conturate de umbre puternice, până la ultimul plan, unde adâncimea se reduce aproape numai la o urmă fină, creând tonuri cenuşii foarte uşoare, dând impresia că între planul din fund şi privitor există un volum mare de aer.

În exemplul prezentat, Ghiberti pare că a înfrânt legile reliefului legat de arhitectură, care nu trebuie să pară că sparge zidul. Să nu uităm însă că imaginile sale alcătuiesc panourile componente ale unor porţi, având întrucâtva rolul unor ochiuri de geam, prin care privirea e chemată să evadeze. Prinse în scheletul uşii, ele dau în ansamblu impresia unor casete egal adâncite.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455)
Sculptor italian, bijutier, arhitect şi scriitor, s-a impus din primii ani ai sec. XV prin crearea reliefurilor a două din cele trei porţi de bronz ale Baptisteriului din Florenţa, în care, alături de unele reminiscenţe gotice, apare biruitoare noua concepţie a Renaşterii.

▸▸ Auguste Rodin (1840-1917)
Poarta infernului,
bronz,
Muzeul Rodin, Paris



▸ Detalii

DE LA ALTORELIEF LA STATUIA ADOSATĂ

În contrast cu *Porţile Raiului*, expresie a seninătăţii şi echilibrului către care tindea artistul Renaşterii, în *Poarta Infernului* sculptorul Auguste Rodin a închipuit frământările omului trăind în mijlocul contradicţiilor de tot felul de la finele secolului al XIX-lea.

Proiectul porţii – destinată să orneze intrarea unui muzeu al artelor decorative (rămas nerealizat) – tinde să transmită, în relieful înalt, cuprinzând şi unele sculpturi detaşate, o impresie de mişcare generală, amintind de fresca *Judecăţii de Apoi*, pictată de Michelangelo Buonarroti pe peretele Capelei Sixtine. Umbrele adunate în scobiturile adânci, în contrast cu planurile puternic luminate, creează efecte picturale, destinate să susţină atmosfera dramatică.

Lucrarea pare alcătuită din două substanţe diferite. În primul moment impresionează poarta prin construcţia solidă, severă, numai din linii drepte. Cu atât mai neaşteptată apare apoi izbucnirea organică a trupurilor şerpuitoare, care se zbat, încearcă să se smulgă din tărâmul damnat, în care sunt cufundate ca într-o lavă. Prin dispunerea lor aparent întâmplătoare, cu accente asimetrice, siluetele umane care se zvârcolesc şi se înlănţuie sugerează ramurile unei plante agăţătoare, ca şi cum natura sălbatică ar cotropi construcţia raţiunii.

Unele dintre detaliile porţii au fost dezvoltate de Rodin ca lucrări independente, cum e, de pildă, *Gânditorul*.

Auguste Rodin (1840-1917)
Sculptor francez a dominat arta de la finele sec. XIX prevestind pe cea a sec. XX. Opera sa de structură romantică prin pasiune şi mişcare are şi trăsături realiste (*Vârsta de bronz* a fost crezută mulaj) dar şi impresioniste (prin jocul pictural al efectelor de lumină) şi simboliste (prin semnificaţiile imaginilor). *Poarta infernului* a reunit majoritatea creaţiilor sale.

O trăsătură esenţială a statuarei provine din *relaţia volumului cu spaţiul din jurul său:* pe când în pictură sau chiar în relief autorul reprezintă odată cu personajele sale şi ceea ce e în jurul acestora, peisaj sau interior, eroul sculpturii apare dezghiocat din ambianţa sa şi cufundat în aceeaşi atmosferă în care respiră spectatorii.

Relaţia dintre formele convexe şi concave, dintre *plin* şi *gol,* este prin urmare principalul mijloc de exprimare al sculptorului, care îşi poate întrupa astfel în volum întregul univers interior.

▶▶ MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) ***Pietà Rondanini,*** 1555, marmură, *Castelul Sforza,* Milano

▶ MICHELANGELO BUONARROTI ***Moise*** (detaliu), *Biserica San Pietro in Vincoli,* Roma

CONVEX SAU CONCAV?

Relaţia eroului cu mediul reiese în acest caz din reacţiile sale faţă de forţele nevăzute din jurul său. Atunci când prezenţa eroului se impune cu putere, dominând natura, energia sa devine vizibilă în formele bombate, expansive, convexe ale volumelor, preaplinul dinlăuntru parcă apasă asupra suprafeţei exterioare a sculpturii, împingând-o în afară. Astfel se explică „fibrele musculare în plus" ale trupurilor lui *David* sau *Moise* ale lui Michelangelo, eroi exemplari ai Renaşterii.

Dimpotrivă, într-un mediu ostil, oprimant, atmosfera din jurul statuii parcă o apasă, sugerând prezenţa unor factori exteriori cu care eroul intră în conflict. Suprafeţele se scobesc, devin concave, volumele îşi pierd substanţa materială, se subţiază sau chiar se scofâlcesc. Michelangelo trist, deprimat, a recioplit în ultimele zile de viaţă *Pietà Rondanini,* cu siluete ascetice, firave, iar Giacometti şi-a redus personajele la o prezenţă simbolică, sufletească.

Cele două ipostaze extreme ale relaţiei om/mediu, pe care sculptura le figurează prin mijlocirea *planurilor convexe* sau *concave,* pot fi regăsite în natură în boaba de strugure plină de suc şi în stafida uscată.

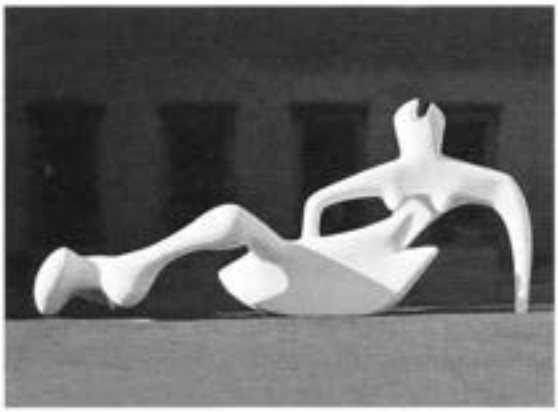
▼ ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966) ***Femei în picioare,*** 1960, bronz, New York

PLIN SAU GOL?

O statuie poate cuprinde însă şi spaţii interioare care au rolul lor în compoziţia lucrării. Uneori acestea apar firesti – determinate de poziţia unor personaje (sau a calului într-o statuie ecvestră). Cu cât sunt mai multe golurile, cu atât pare lucrarea, în ansamblu, mai fragilă, mai lipsită de substanţă (e cazul frecvent al figurinelor de porţelan).

Henry Moore, amintindu-şi peşterile vizitate în copilărie, a înfăţişat în statuile sale intitulate „Figură culcată", în acelaşi timp silueta unei femei dar şi relieful unor munţi bătrâni din Anglia – patria sculptorului – curbele umerilor şi ale şoldurilor sugerând culmile teşite, rotunjite de vânt şi de ploaie. Henry Moore a creat şi în statuia sa goluri, spaţii interioare, care o străbat ca tuneluri, părăsind redarea corectă a anatomiei în favoarea unei *interpretări ambigue*, cu mai multe sensuri artistice.

Întâlnim aceeaşi *spargere a volumului*, având o cu totul altă justificare, în *monumentul oraşului Rotterdam*, distrus de bombe în al Doilea Război Mondial, ridicat de Ossip Zadkine. Eroul său apare ca o personificare a oraşului, cu trupul sfârtecat, având în piept un gol prin care se vede cerul.



▲ Ossip Zadkine
Oraşul distrus, 1953, bronz, Rotterdam

◀ Henry Moore (1898-1986)
Figură culcată, 1963, bronz, *Lincoln Center*, New York

Alberto Giacometti (1901-1966)
Sculptor, pictor şi desenator elveţian, a studiat la Paris cu Bourdelle. A aderat o vreme la suprarealism apoi a preferat să creeze statui simbolice, cu siluete din volume reduse la maximum, sugerând spiritualizarea.

Henry Moore (1898-1986)
Sculptor englez, discipol declarat al lui Brâncuşi, a stilizat volumele sculpturilor figurative până la generalizarea unor simboluri. Ca şi Michelangelo în *Ziua* sau *Noaptea*, Moore a contopit silueta umană cu natura, modelând-o ca pe un munte cu peşteri.

Ossip Zadkine (1890-1967)
Sculptor francez de origine rusă. Format la Londra şi Paris sub influenţa cubismului, păstrează în statuile sale figurative, cu teme în general poetice, o tratare liberă a volumelor, cu concavităţi şi convexităţi, plinuri şi goluri arbitrare.

FUNCȚIILE SCULPTURII

DIMENSIUNILE STATUILOR

De cele mai multe ori zărim o statuie de la distanță ca o siluetă contrastând ca decupată pe fundalul din jur. Să luăm un exemplu pe care foarte multă lume îl cunoaște: *Electricitatea.* Așezat într-o perspectivă unică, putând fi văzut de foarte departe, monumentul e perceput întâi ca o *siluetă* ascendentă, izolată de lumea din jur prin soclu.

Coloritul, *acordul cromatic* fundamental (de care vorbea *Delacroix* în notele sale despre pictură), are și el rolul său în crearea primei impresii, de la care începe descifrarea mesajului. Aici, albul strălucitor dematerializează personajul care pare făcut din lumină.

De la început ne surprinde mărimea sculpturii. Ea ne lămurește asupra destinației ei, a scopului urmărit, a rolului pe care trebuie să-l joace în viața societății. Ca și în cazul celorlalte arte, hotărâtor e numărul publicului care se poate bucura în același timp de lucrare.

Sculptorul Constantin Popovici (1938-1995) a realizat un veritabil monument întrupând visul supunerii forțelor naturii de către om, înfățișat sub chipul lui Prometeu care aduce pe pământ focul în forma unei descărcări electrice. Silueta gigantică, umanizarea unui stâlp de înaltă tensiune, domină barajul de la Vidraru, de pe Argeș.

▼ CONSTANTIN POPOVICI (1938-1995) *Electricitatea,* 1970, *inox,* Barajul Vidraru pe Argeș

Statuia Electricității poate fi văzută de departe, de toată lumea care vizitează regiunea, pe când o statuetă de jad sau de fildeș poate fi ținută în palmă și privită de aproape doar de câțiva admiratori de artă (așa cum altădată un concert cântat de o orchestră numeroasă era auzit de o sală plină, pe când muzica de cameră, executată de câteva instrumente, era cântată în intimitate). Pentru a ordona într-un fel subiectele sculpturii, variate la nesfârșit, ca și trăirile umane, istoricii de artă grupează de obicei lucrările în câteva categorii mari determinate de aspectul lor colectiv sau particular.

• **Monumentul public**, comemorativ, cu subiecte istorice, simbolice, politice etc. (Paul Neagu-Prescura).

• **Portretul** (cu mesaj general, individual, funerar etc.) poate înfățișa *întreaga ființă* (O. Han – *M. Kogălniceanu*), doar *capul și bustul* (Anghel – *Enescu*) sau doar *capul* (Paciurea – *Delavrancea*).

• **Sculptura mobilă, de soclu**, este echivalentul *picturii de șevalet,* de dimensiuni mai reduse, păstrată în interior sau în parcuri, privită de aproape, pe rând, de câțiva amatori de artă. Compoziția cu mai multe personaje reprezintă deseori o scenă de gen, evocarea unei acțiuni din viața zilnică, iar portretul are și el o atmosferă mai intimă.

• O categorie deosebită este cea a **sculpturii mici,** azi obiect de vitrină dar având în trecut cel

◀ Gheorghe Anghel (1904-1966)
George Enescu, 1943, bronz, *Muzeul Național de Artă*, București

mai adesea o semnificație simbolică (ex. sunt figurinele antropomorfe preistorice, ca și cele din insulele Ciclade sau de la Cârna, statuetele funerare egiptene sau chinezești, dansatoarele din epoca Tang, sau grecești – statuetele de Tanagra – și multe altele). Unele erau purtate adeseori ca fetiș (pandantivele insularilor din Oceania sau ale africanilor) sau ca podoabă („netsuke" = bumbii legați la centura kimonoului japonez, sculptați în lemn, os sau fildeș cu o excepțională fantezie).

Unele sculpturi de mici dimensiuni intră în categoria bibelourilor, a obiectelor de podoabă care se expun prin casă, pe mobile, sau în vitrine. Deseori sunt amintiri sentimentale sau de călătorie, din diverse materiale, din lemn, ceramică, fildeș, os sau pietre semiprețioase din Asia, Africa sau America. În Europa, mai cu seamă în secolul XVIII, în cadrul stilurilor curtene pornite din Franța (Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea) și extinse în alte țări, erau apreciate scenele de gen din porțelan pictat, cu nobili eleganți, deseori jucându-se de-a păstori și păstorițe. Formele fragile, cu detalii mărunte – floricele, dantele etc. – completau interioarele rococo în care era evocată natura sălbatică (plante cu vrejuri mici șerpuitoare și flori de câmp năpădeau pereții, mobilierul și țesăturile) dar transpusă într-o lume de vis, prefăcută parcă de bagheta unei zâne în aur, porțelan și cristal. De cele mai multe ori bibelourile sunt ținute la vedere din alte motive decât cele artistice, ca semn de lux și prestigiu social (după modelul interioarelor burgheze dinaintea ultimului război mondial), multe dintre ele corespunzând perfect definiției *kitsch*-ului. În toate cazurile pomenite, determinanta principală a dimensiunii sculpturii rămâne funcția socială a acesteia, de la supradimensionarea monumentului, justificată de măreția ideilor ce se adresează mulțimilor, până la piesa miniaturală, o bucurie intimă.

◀ *Cutiuță* și *Netsuke*, sec. XIX, fildeș, Japonia

Constantin Popovici (1938-1995)
Sculptor român, fiul sculptorului Ion Grigore Popovici și al pictoriței Nadia Popovici, format la Institutul de Arte Plastice din București, a creat portrete monumentale ale unor scriitori (G. Bacovia, G. Călinescu) cu subtilă expresivitate, cunoscutul monument al Electricității de la Barajul Argeșului și multe compoziții simbolice în forme abstracte (*Înger, Zburător, Familia* etc.), utilizând cele mai variate materiale.

Gheorghe Anghel (1904-1966)
Sculptor român, elev al lui Paciurea și Brâncuși, autor al unor portrete și monumente de personalități culturale în care se racordează la tradiția artei medievale, de tip bizantin, prin compozițiile statice, atitudinile reculese, expresiile interiorizate ale personajelor, ale căror volume sunt însă desfășurate în spațiu, cu un simț plastic rar întâlnit în sculptura românească.

CE ROL JOACĂ STATUIA ÎN VIAȚA PUBLICĂ?

Ca și muzica, al cărei registru se întinde de la „muzica grea", simfonică, ascultată cu reculegere în sălile de concert, la „muzica ușoară", a clipurilor de trei minute, și sculptura este folosită pentru monumente măreţe, dominând pieţe sau parcuri, dar și pentru mici figurine sau bibelouri amuzante.

Datorită faptului că sculptura folosește materiale trainice, ea a fost de la început destinată ridicării unor monumente menite să domine așezările omenești, fixând idei înălțătoare, asupra cărora atenţia trecătorilor, care văd statuia în fiecare zi, să revină cu plăcere. Puterea de influenţare a mulţimii prin monument a fost folosită în toate epocile.

Problemele monumentului sunt de aceea probleme-cheie ale sculpturii. De ce este legată ideea de monumentalitate? Bineînţeles nu numai de dimensiuni. Mărimea lucrării nu este atributul esenţial, nu ea îi hotărăște valoarea; *dimensiunile mari* sunt însă necesare pentru a face lucrarea vizibilă de departe, pentru multă lume, și sunt în strictă dependență de mediul arhitectonic sau de natură în care este plasată lucrarea.

Monumentul slujește oamenilor în măsura în care el întrupează o *idee măreață, adâncă, sentimente puternice.* Imaginea unui monument intră în viața oamenilor din jur, ea revine în peisaj ca o obsesie, ea trebuie, de aceea, să aibă o acţiune binefăcătoare, înălțătoare asupra privitorilor, amintindu-le scopul eforturilor lor, faptul că predecesorii lor au luptat și s-au jertfit pentru anumite idei.

Chiar în cazul indicării unui personaj anume, în sculptura monumentală el nu apare pentru trăsăturile lui particulare, individuale, ci ca o întrupare a ideii pe care o reprezintă.

Având de ilustrat cu precădere idei abstracte, sculptura monumentală recurge deseori la diverse metode de concretizare plastică, de la *personificare, alegorie* sau *simbol* până la cele mai convenţionale semne, atribute sau embleme.

În toate cazurile, imaginii alese i se cere să aibă *valoare poetică,* să trezească asociații, ca o metaforă: *Victoria din Samothrace,* de pildă, rămâne un exemplu tipic de alegorie; trupul femeii înaripate trezește o intensă senzație de prezență concretă, invitând în același timp mintea către comparații și reprezentări abstracte.

Pasul avântat traduce ideea elanului, a acțiunii îndrăznește, iar triumful este sugerat prin înfruntarea vântului care lipește de corp vălurile ușoare.

În monument, ca și în poezie, exprimarea se cere concisă, lapidară, pentru ca ideea centrală să se degaje ușor, să fie lesne de înțeles.

Vasile Pârvan, în eseul „Laus Daedali", declara în numele sculptorilor: „Noi, săpătorii în piatră, învățăm oamenii a vedea viața (...) noi le dăm gândirea monumentală".

Andrei Pleșu o definește ca fiind „intuiția distincției între ceea ce merită atenția noastră și ceea ce nu merită".

Scopul monumentului e, prin urmare, această largă comunicare cu mulțimea, căreia îi aduce aminte țelurile esențiale ale vieții, trezind prin emoția estetică entuziasmul, trăirea totală artistică.

Mărimea lui este doar un mijloc de a-l face vizibil tuturor trecătorilor care, indiferent de vârstă, sex, cultură, întâlnindu-l mereu în cale, îl poartă în memorie, lăsându-se pătrunși de farmecul artei.

▲ ***Victoria (Nike) din Samothrace,*** 200 î.H, marmură, *Muzeul Luvru,* Paris

◀◀ ***Victoria (Nike) din Samothrace,*** 200 î.H, marmură, *Muzeul Luvru,* Paris

CE ÎNSEAMNĂ UN MONUMENT?

În urma Primului Război Mondial, în toată ţara se cinstea memoria eroilor, nu numai în oraşe ci şi la ţară. Învăţătorii şi preoţii au strâns bani şi au comandat câte un monument care să-i pomenească pe localnicii căzuţi în lupta pentru întregirea ţării.

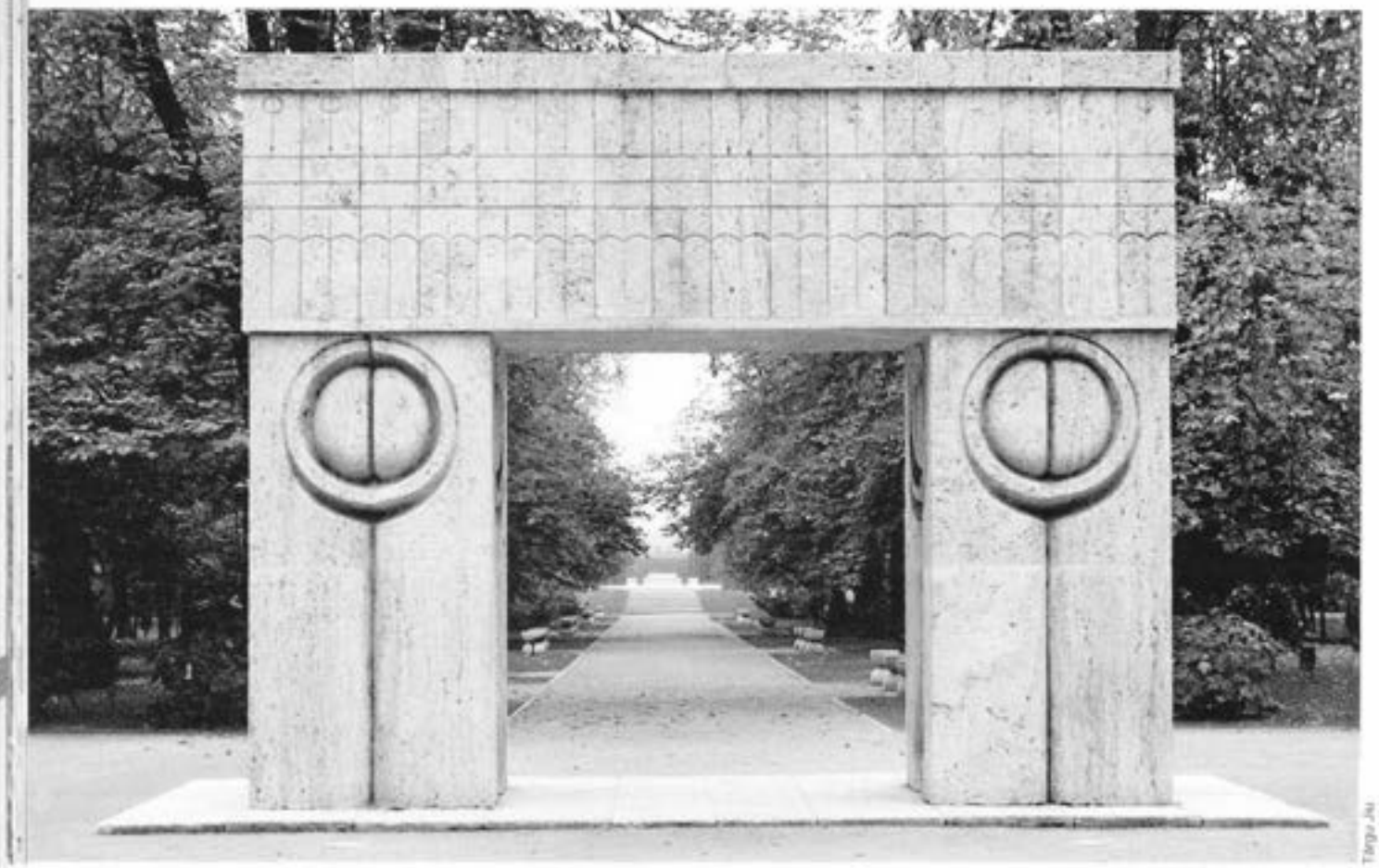
În majoritatea satelor există şi azi o troiţă, un obelisc sau statuia unui ostaş, îmbrăcat în uniforma de atunci, redată minuţios, până la ultimul nasture, stând de pază cu arma la picior, pornind la atac cu baioneta sau chiar lovind duşmanul cu patul puştii, ţărăneşte. Unele dintre aceste instantanee realiste, turnate în metal înnegrit de vreme, au fost vopsite în culori de către localnici, ca să semene şi mai bine cu natura.

În afara acestor statui echivalente unor reportaje documentare, alte multe monumente închinate eroilor Primului Război Mondial au fost create de artişti de valoare ca: Oscar Han *(Victoria de la Mărăşeşti)*, Ion Jalea *(Monumentul Eroilor Francezi)*, Corneliu Medrea (proiectul *Monumentului Infanteriştilor)*, Miliţa Petraşcu *(monumentul Ecaterinei Teodoroiu,* de la Târgu Jiu) etc.

Între 1935–1936 a fost reconstruit şi *Arcul de Triumf,* de la Şosea, care fusese ridicat în 1877 pentru primirea armatei victorioase în Războiul de Independenţă.

Punctul culminant, de reală valoare artistică al campaniei pentru monumente, a fost constituit de ansamblul creat de Brâncuşi la *Târgu Jiu,* la comanda Ligii Femeilor Române, cuprinzând în şir *Coloana infinitului, Mausoleul* (Biserica Sf. Apostoli, începută în 1927 dar finisată odată cu restul ansamblului), *Poarta Sărutului* şi *Masa Tăcerii.* E semnificativă virarea interesului de la război – cu lupte şi jertfe – la pace. *Masa rotundă* apare ca o invitaţie la tratative, *Arcul de Triumf* nu glorifică victorii militare ci dragostea care

▼ *Poarta sărutului,* piatră



Târgu Jiu

înfrăţeşte, simbolizată de cercul tăiat, ca o stenogramă a îmbrăţişării. *Coloana fără sfârşit* aminteşte brazii înfipţi ca troiţe pe mormintele eroilor gorjeni dar trezeşte mai ales asociaţii cu succesiunea ritmică a generaţiilor, a vieţii perpetuate la nesfârşit.

Ansamblul de la Târgu Jiu

CONSTANTIN BRÂNCUŞI (1876-1957), ***Ansamblul de la Târgu-Jiu***, 1937

◀ *Coloana fără sfârşit*

▼▼ *Masa tăcerii*, piatră

Târgu Jiu

DESENUL, LUMINA ŞI UMBRA, MATERIALUL ŞI FACTURA

Ca orice altă operă de artă vizuală, **sculptura** comunică prin: *desen, valoare, culoare* şi *material,* la care se adaugă *volumul.*

Desenul e sufletul imaginii. Punctele, liniile şi petele desenului alcătuiesc structura lucrării, de la prima la ultima atingere a mâinii artistului. Ele delimitează dimensiunile, trasează conturul siluetei, indică acordurile proporţiilor etc..

Lumina şi **umbra** – personajele dramei, care se înfruntă povestind acţiunea, nu sunt doar sugerate prin valorarea de la alb la negru (ca de pildă, în clarobscurul lui Rembrandt), ci sunt reale, veritabile. Razele provenite de la soare, lampă sau alte surse sunt răsfrânte de suprafeţele proeminente, dar nu pătrund în scobituri care rămân umbrite. Regia de lumini ridică în faţa sculptorului mult mai multe dificultăţi şi deoarece poziţia statuii faţă de lumină poate varia la infinit, dând naştere la mereu noi contraste de valoare.

Culoarea, prin acorduri de nuanţe de pe paleta curcubeului, acţionează şi în sculptură asupra privitorului cu toată forţa ei de impresionare, stârnind reacţii şi asociaţii la toate nivelurile vieţii sufleteşti până în adâncurile subconştientului.

E adevărat că statuile sunt de obicei monocrome, în culoarea materialului din care sunt făcute, evitând astfel să atragă atenţia asupra trăsăturilor realiste şi lăsând să se vadă doar caracterele formei şi jocul volumelor, slujind generalizării artistice.

Totuşi, *policromia,* azi extrem de rară, era relativ frecventă în timpurile trecute. Statuile greceşti, care au ajuns până la noi în culoarea naturală a pietrei, erau pictate; de asemenea,

▸ Gregorio Hernandez (1576-1636) *Pietà,* detaliu, lemn pictat, *Muzeul din Valladolid*

Muzeul Național de Istorie, București

◀ *Gânditorul de la Cernavodă* și *Femeie cântând*, cultura Hamangia, neolitic, sfârșitul mileniului IV, lut ars, 11,5 cm, *Muzeul Național de Istorie*, București

celebrele statui criselefantine de Fidias aveau mai multe culori, date de materiale diferite (aur, fildeș etc.). Doar *statuetele de Tanagra* mai păstrează până azi urme de culoare.

Reliefurile și *busturile* din ceramică policromă din Renașterea italiană sunt exemple de opere în care nuanțele proaspete, vesele, accentuează atmosfera optimistă, tinerească. Culoarea statuilor a fost însă folosită deseori în trecut în alte scopuri decât cele artistice, pentru a impresiona și a înspăimânta, dând impresia că zeitățile adorate au o existență fizică, reală. Așa s-a întâmplat și în arta budistă a Chinei feudale, ca și în cea catolică a Europei. În sculptura spaniolă, de pildă, s-a păstrat până târziu obiceiul medieval ca fiecare biserică să aibă statuia sfântului patron ca o păpușă, deseori cu membre mobile, pictate naturalist, cu păr fals, lacrimi din perle etc. și cu o întreagă garderobă, împrospătată în concurență cu parohiile vecine.

Materialul intervine în metaforele poetice ale operei de artă ca un factor esențial al sculpturii. Asociațiile polisenzoriale, mai ales de pipăit, dar antrenând și sugestii sonore, de gust sau de miros, îi determină pe sculptori să aleagă pentru o anume lucrare o piatră dură și aspră, pentru alta un lemn moale și cald etc. Vom reveni pe larg asupra acestor probleme într-un capitol următor.

Volumul este rezultatul desfășurării spațiale a imaginii de ansamblu, compusă dintr-o infinitate de imagini parțiale, articulate între ele. Prin parcurgerea acestora pe rând, vizionarea unei statui ne impresionează ca o simfonie, în care fiecare voce are melodia ei, dar toate se împletesc într-o unitate organică, dobândind o nouă amploare.

Autorul *Gânditorului* de la Cernavodă, modelând silueta bărbatului, a pus în lumină pe fiecare dintre fețele ei câte un alt acord de linii și forme, toate la fel de armonioase.

Artiștii reprezintă foarte des în sculptură omul nud, lipsit de haine, pentru a evita plasarea lui în timp și în spațiu, într-un loc și o epocă anume, pentru a vorbi despre „om" în mod general.

REALIZAREA STATUII PRIN CIOPLIRE

Materialul sculpturii conlucrează efectiv cu artistul la crearea operei sale. Deseori, chiar materialul este cel care stimulează fantezia autorului sugerând anumite figuri întâmplător create de natură şi pe care sculptorul doar le clarifică, făcându-le inteligibile şi pentru ceilalţi. Aşa e cazul stâncilor care aduc cu chipuri de oameni, sau cu anumite rădăcini, cu bucăţi de jad sau nefrit cu vine colorate, pe care chinezii le şlefuiesc în funcţie de structura pietrei (ex. *Zeiţa cu flori* – statuetă dintr-o ramură de coral – sau *Zeiţa între flori de lotus,* din jadeită albă, lucrate de meşteri chinezi anonimi din secolul XVIII, păstrate în colecţia Muzeului Naţional de Artă din Bucureşti).

Încă din Antichitate artiştii şi-au dat seama că materialele sculpturii se împart în două mari grupuri, după felul în care pot fi lucrate:

1. prin **cioplire,** degajând forma din blocul dur de piatră, bucata de lemn, fildeş etc.;

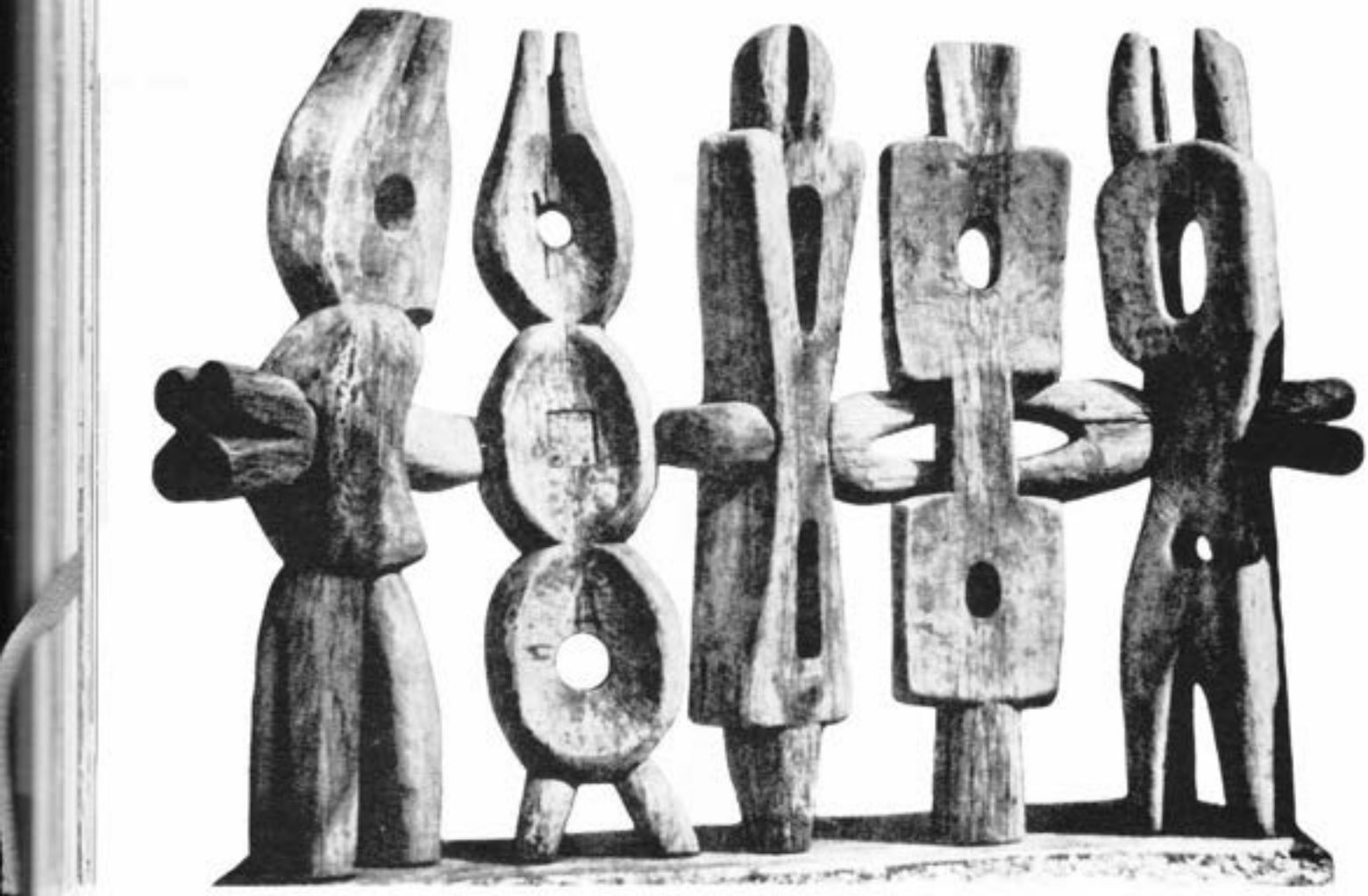
2. prin **adăugare,** cum e cazul lutului sau cerii care se modelează.

• **Lemnul,** cu greutate mică şi relativ uşor de lucrat, a fost folosit în sculptură în toate timpurile, în arta populară şi în cea cultă.

După cum are fibre mai mult sau mai puţin dure, el incită la o tratare mai liberă sau mai reţinută a compoziţiei.

În arta noastră modernă, lucrările multor sculptori sunt excepţionale exemple de rezolvare a compoziţiei şi de tratare a facturii în spiritul materialului. Lucrări ca *Dans din Oaş,* de G. Vida sau *Familie,* de Gh. Iliescu-Călineşti păstrează mare parte din volumele compacte ale trunchiurilor de copac, amintind de ciopliturile populare.

▼ Gheorghe Iliescu-Călineşti
Familie, 1970,
lemn, 2,80 m,
colecţia artistului



Din același respect pentru materialul folosit, ei lasă lemnului crăpăturile și nodurile vizibile.

• **Piatra** impune, de obicei, menajarea aspectului general de bloc mai mult sau mai puțin compact. Michelangelo, cioplitor prin excelență, spunea că o statuie în piatră e bine făcută doar dacă, rostogolită din vârful unui munte, ea ajunge în vale întreagă. În sculptura românească, cele mai bune exemple ilustrând această concepție se găsesc în opera lui Corneliu Medrea *(Ghimpele)*. Dintre diferitele varietăți de piatră, *marmura* cu grenul ei fin permite redarea deosebit de sensibilă a epidermei (*Venus din Kyrene, Pietà,* de Michelangelo etc.).

Dimpotrivă, *piatra aspră,* poroasă, invită la forme mai puțin finisate. *Tătăroaica,* de sculptorul Mac Constantinescu, evocă de minune silueta femeii mărunțele, ghemuită sub broboada ei, rămânând în același timp un bolovan masiv, parcă de abia fasonat de dalta sculptorului.

Muzeul Național de Artă al României

◀ Vida Gheza
Dans din Oaș,
1948, lemn, 1,010 m,
Muzeul Național de Artă, București

Pietrele prețioase, dimpotrivă, cristalele de stâncă, jadul, ca și alte materiale dense, ca *fildeșul* sau *osul,* permit, prin dimensiunile reduse ca și prin textura compactă, o minuțiozitate miniaturală (ex. *cameele antice* din *Colecția Severeanu*, din București).

◀ Corneliu Medrea
Ghimpele,
marmură, 50 cm,
Muzeul Mefrei,
București

◀◀ Mac Constantinescu
Tătăroaică din Mangalia,
1956

Gheorghe Iliescu-Călinești (1932-2002)
A studiat la Institutul de Arte Plastice din București cu Corneliu Medrea. Autor al unor compoziții și portrete în care pornește de la tradiția populară a cioplitorilor în lemn și piatră, pentru crearea unor lucrări simbolice, poetice.

Corneliu Medrea (1888-1964)
Sculptor român, a studiat la Budapesta. A adus în arta românească o viziune proprie, specific ardelenească, redând trupul uman în volume masive doar cu contururi blânde, rotunjite, compuse în siluete generale compacte, nucleare. A fost profesor de sculptură la Institutul de Arte Plastice din București, formând multe generații de artiști.

Vida Gheza (1913-1980)
Sculptor român din Baia Mare (sediul unor cunoscute tabere internaționale de pictură). A sculptat în lemn, în manieră populară, figuri monumentale din viața și folclorul maramureșan (*Monumentul din Moisei,* 1964, *Sfatul bătrânilor,* 1974).

REALIZAREA STATUII PRIN ADĂUGARE (modelare)

Sculptorii au ales deseori lutul ars, *terracota,* în culoarea naturală a cărămizii, apropiată de cea a pielii omeneşti, pentru a modela portrete – îndeosebi de femei şi copii, cu carnaţia delicată (ex. J.B. Carpeaux: *Flora,* Ion Georgescu: *Iulia Haşdeu*).

Porţelanul, cunoscut din Antichitate în China, este o varietate *a pământului ars* în care componentele cu o structură chimică superioară (caolin, cuarţ şi feldspat) arse la o temperatură înaltă (până aproape de 1500°C) devin translucide, adică se vitrifică, lăsând să treacă difuz razele de lumină (spre deosebire *de faianţa* opacă formată din cărămidă smălţuită).

Deoarece secretul porţelanului era păstrat de mii de ani în China iar vasele importate de vapoarele olandeze erau foarte scumpe, în Europa curţile princiare finanţau cercetările chimiştilor. În secolul XVIII, Friedrich Böttger (1682-1719), angajat de Ducele Saxoniei, căuta cu ardoare materia primă, caolinul. Cum purta, după moda vremii, părul pudrat cu talc, într-o zi şi-a simţit capul mai greu, şi-a scuturat praful şi l-a băgat în cuptor, constatând că devine porţelan. Lacheul său a mărturisit că l-a înşelat, cumpărând o pudră mai ieftină de la băcanul din colţ, iar acesta, întrebat de unde îl are, a arătat un deal de lângă Dresda, la *Meissen.* Aici s-a întemeiat prima manufactură de porţelan în Europa. Böttger, pentru a-şi păstra exclusivitatea, a angajat un surdo-mut, dar acesta, un simulant, a fugit la Viena, unde a vândut secretul şi a apărut a doua manufactură, urmată de altele în Franţa, Anglia, Danemarca, Rusia etc.

Din *pastă de hârtie* (înmuiată cu clei) sunt modelate în China şi în alte ţări asiatice statui de toate dimensiunile, care sunt pictate şi acoperite cu lac.

Turnarea în gips, metal, sticlă constituie etapa finală a lucrărilor modelate în lut.

Pentru a rezista intemperiilor, statuile modelate în lut sau ceară au fost turnate, din cele mai vechi timpuri, în materiale mai tari. Turnarea oferă sculpturii un imens avantaj: multiplicarea operei de artă.

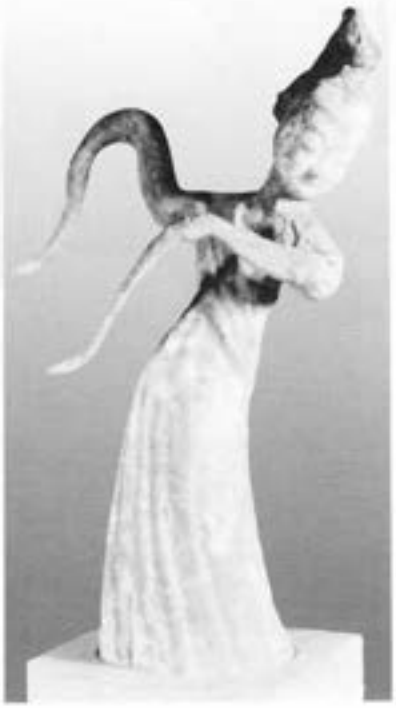
Gipsul, aproape la fel de fragil ca şi lutul, e folosit de obicei doar ca etapă de tranziţie pentru multiplicarea sculpturii, înainte de turnarea definitivă în metal.

În secolele XVII şi XVIII, arta barocă a utilizat frecvent procedee iluzioniste. Înşelarea ochiului, urmărită în picturile plafoanelor printr-o aparentă continuitate a liniei zidurilor şi sugerarea unui spaţiu suprapământean, imaginar, era realizată în sculptură prin suspendarea în aer (agăţarea de plafon) a unor statui ce păreau că-şi pierd greutatea – prin miracol – ca statuia *Fecioarei Maria ridicându-se la cer,* de Egid Quirin Asam (Altarul bisericii din Ruhr).

Metalul, prin tăria lui şi datorită faptului că poate fi turnat într-un strat foarte subţire, cu o greutate relativ mică, permite anumite rezolvări compoziţionale specifice, o elansare a corpurilor, aşezate deseori în poziţii foarte îndrăzneţe, ca în *Aruncătorul de lance,* de Ion Georgescu sau *Baletistele,* de E. Degas. *Hermes zburând,* de Giambologna se sprijină doar pe vârful unui picior, lucru imposibil în granit de pildă.

▶▼ Edgar Degas ***Balerina de 14 ani,*** bronz şi ţesătură, *Muzeul Metropolitan,* New York

▼ Artă chineză, epoca Tang, sec. I, ***Dansatoare,*** ceramică, *British Museum,* Londra



Muchiile ascuţite, detaliile cizelate ca bijuteriile, sunt posibile şi îşi au rostul doar în metal. Luciul anumitor metale, cum e bronzul, cere, de asemenea, artistului o structurare deosebită a planurilor, care să exploateze reflexele. În unele dintre sculpturile lui Rodin, lucrate în bronz, suprafeţele mari ale statuii sunt fragmentate în planuri mai mici, care răsfrâng fiecare altfel lumina, realizând în total o vibraţie care contribuie la sugerarea vieţii (ex. capetele *Burghezilor din Calais*). Fiecare metal aduce însă calităţile sale proprii de consistenţă, culoare şi strălucire. Oţelul inoxidabil a fost utilizat de C. Popovici, pentru statuia *Electricitatea*, datorită rezistenţei sale la intemperii dar şi pentru luminozitatea coloritului său. În afara materialelor clasice ale sculpturii, nu se poate să nu pomenim măcar de noile produse sintetice, masele plastice, ieftine, durabile, uşor de lucrat sau de turnat, care stau azi la îndemâna artiştilor.

Dar chiar materiale de mult cunoscute îşi găsesc o nouă întrebuinţare în sculptura actuală, datorită ingeniozităţii artiştilor. Aşa de pildă, sticla a fost folosită de sculptoriţa Zoe Băicoianu nu numai pentru vase, dar şi pentru reliefuri de mari dimensiuni (cele de la Institutul Botanic din Bucureşti, strălucitoare şi somptuoase, potrivite construcţiilor moderne). Combinaţia unor materiale diverse a fost uneori încercată de sculptori, ca de pildă Edgar Degas, care a adăugat *Balerinei de 14 ani* un tutu veritabil şi o panglică în păr.

În concluzie, expresia sculpturii depinde în mare măsură de material. Diferenţele de efect în cazul aceleiaşi lucrări se pot vedea în exemplarele *Madonei*, de Frederic Storck, turnată în bronz sau cioplită în marmură. În bronzul întunecat, capul pare mai mic, expresia mai vie, pe când în marmură luminozitatea difuză pare că lărgeşte conturul accentuând volumul global. În bronz, pe fondul întunecos, în care se pierd umbrele, ies la iveală luminile răsfrânte în fiecare suprafaţă potrivit înclinării

◀ Egid Quirin Asam, *Altarul Bisericii din Ruhr*

ei, scoţând în evidenţă detalii, în cazul pietrei tot blocul răsfrânge lumina, acţionând ca o masă luminoasă, pe care contrastează doar umbrele mari, dând o senzaţie de repaus, de pondere potrivită unei viziuni calme, puternice dar reţinute.

Muzeul Storck, Bucureşti

◀ Frederic Storck (1872-1942) ***Madonă***, 1925, variante marmură, bronz, 44 × 38 × 20 cm, *Muzeul Storck*, Bucureşti

Egid Quirin Asam (1692-1750)
Sculptor şi arhitect german, format în Italia, stabilit la München, ca şi fratele său Cosmas Damian, freschist, cu care a creat ansambluri baroce de sculptură şi pictură iluzionistă pentru biserici şi palate.

Edgar Degas (1834-1917)
Pictor şi desenator francez din grupul impresioniştilor, a reprezentat şi în sculptură mai ales dansatoare, desfăşurând siluetele în spaţiu într-o varietate uimitoare de aspecte alcătuind compoziţia de ansamblu.

FACTURA SCULPTURII

Unitatea organică a operei de artă este întregită şi de felul tratării în detaliu a suprafeţei sculpturii, de ceea ce se numeşte de obicei **factura** unei sculpturi. Dar factura este şi ea dependentă de celelalte mijloace de expresie plastică examinate până acum.

Pentru transmiterea unor sentimente pasionale, care se exteriorizează în acţiuni violente, e firească o factură spontană şi rapidă, deoarece se presupune că emoţiile năvalnice

▸ Honoré Daumier, ***Parlamentarii***, bronz, 24 cm, *Academia de Artă*, Berlin

▾ Dimitrie Paciurea, ***Himera apei***, bronz, 60 cm, *Muzeul Naţional de Artă*, Bucureşti

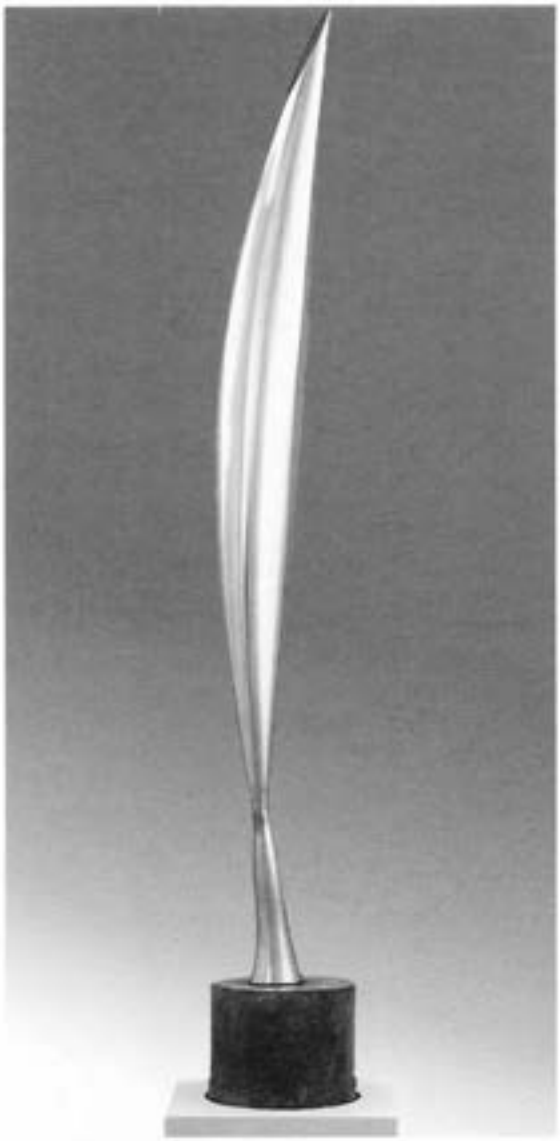
care îl animă pe artist nu pot rămâne – fiziologic – multă vreme la aceeaşi temperatură foarte înaltă. Ca şi în cazul picturii lui Delacroix de pildă, la care tuşele se văd bine, cu pasta în relief, la fel şi în sculptură vibraţia umbrei şi a luminii, marcând urmele lucrului artistului, trădează fervoarea (ex. portretele lui Daumier).

Sculpturile din fiare şi sârme vechi, ruginite, cu suprafeţe aspre şi vârfuri care înţeapă, provoacă repulsie, o stare de spirit de deprimare, trezind asociaţii de idei morbide, amintind de pildă de boli şi catastrofe.

Din contră, în lucrările statice care fixează aspectele durabile ale vieţii, polisarea cu migală, revenirea asupra detaliilor, corespunde facturii „linse" din pictură (din pânzele lui L. David sau D. Ingres de pildă), iar conturul legat, formele cursive corespund unei stări sufleteşti generale de linişte interioară (ex. nudurile lui A. Maillol).

Folosind o factură neobişnuită, Dimitrie Paciurea a cizelat *himera apei* până a reuşit să dea senzaţia unui strat fluid care-i învăluie şi topeşte trăsăturile, dându-le o expresie stranie, parcă din altă lume. Deşi nu materialul este cel care dictează artistului stilul, în cadrul fiecărei ţări şi epoci au existat materiale preferate care au determinat modul de lucrare a celorlalte (în Egipt, sculpturile în piatră au influenţat pe cele din lemn sau bronz pe când porţelanul rococo a marcat, în secolul XVIII, toate genurile artelor).

Muzeul Naţional de Artă al României



◀◀ Constantin Brâncuşi
Măiastra, 1915,
bronz,
Colecţia Peggy Guggenheim, Veneţia

◀ Constantin Brâncuşi
Pasăre în spaţiu,
1941, bronz aurit,
1,93 m,
Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris

În epocile clasice materialul este tratat în concordanţă cu posibilităţile lui, pus în valoare şi expus vederii cu sinceritate. Din contră, în **epocile anticlasice**, sunt frecvente încercările de înşelare a ochiului, de imitare a altor materiale, de amestecare a tehnicilor. În aceeaşi categorie de artificii intră şi unele performanţe actuale, ca *sculptura spaţială*, a sculptorului Takis, de la Paris, care a suspendat în aer o sferă de metal, ridicată în sus de magneţi puternici şi fixată prin câteva cabluri care o împiedică să se lipească de magnet.

Urmărind punerea în valoare a calităţilor proprii lemnului, bronzului sau pietrei, Brâncuşi a ajuns la realizări surprinzătoare. *Pasărea măiastră* trăieşte, mai mult decât prin silueta ei aerodinamică, prin reflexele metalului şlefuit ca o oglindă, iar *Peştele* apare ca o piatră de râu netezită de apă. Brâncuşi spunea:

„Întotdeauna îmi cioplesc singur piatra şi lovesc direct materialul. Numai astfel îi poţi înţelege cerinţele structurale şi îţi poţi imprima emoţia ta, nevoia de desăvârşire", sau „Tăietura directă este adevăratul drum către sculptură dar, de asemenea, cel mai dificil pentru cei care nu ştiu să meargă. Dar până la urmă, tăietura directă sau indirectă, asta nu spune nimic, lucrul făcut e cel care contează".

Honoré Daumier (1808-1879)
Pictor, litograf şi caricaturist francez, a modelat portrete şarjate, de mici dimensiuni, ale politicienilor pe care îi reprezintă în desenele publicate în ziare. Modelajul e spontan, viguros, liber, neconvenţional.

Dimitrie Paciurea 1873-1932)
A studiat la Şcoala de Arte şi Meserii din Bucureşti, apoi la Paris, în Italia şi Germania.
S-a făcut cunoscut cu statuia *Gigantul*, expusă în Parcul Expoziţiei din 1906, cu forme michelangeleşti. A încercat să preia tradiţia reliefului bizantin în *Adormirea Maicii Domnului* (Cimitirul Bellu), dar a marcat istoria sculpturii mai cu seamă prin metaforele plastice ale *Himerelor* sale, cu sensuri multiple, sugerate de tratarea sensibilă a materialului (mai ales a bronzului).
A fost profesor la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti.

CITIREA SCULPTURII

CARE ESTE DRUMUL COMPOZIȚIONAL?

Pentru citirea operei există în toate cazurile câte un drum obligatoriu, trasat de autor prin felul în care atrage atenţia pe rând asupra diferitelor părţi ale compoziţiei, dozându-şi efectele cu aceeaşi măiestrie regizorală ca şi un scriitor sau un cineast.

În sculptură, acest drum este însă mult mai lung şi mai complicat decât în cazul imaginii plane şi cere privitorului pe lângă deplasarea în spaţiu şi o concentrare de mai lungă durată a atenţiei, care trebuie să rămână constantă, netulburată pe tot parcursul citirii.

Din acest punct de vedere, **arhitectura** pare favorizată, vizitarea unei clădiri cerând obligatoriu vizionarea exteriorului, apoi a interiorului şi a încăperilor pe rând, pe când atunci când vede o statuie, privitorul se mulţumeşte de obicei cu faţa sau profilul şi nu se mai duce să se uite de jur împrejur.

Statuia Aviatorilor, aşezată la o răscruce, poate fi lesne văzută din faţă, trei sferturi, din profil sau din spate. Centrul geometric al monumentului se află pe mijlocul soclului alb, înălţat ca o săgeată, care îndreaptă atenţia în sus, la *Icar*-ul cu aripile întinse.

De la el, privirea este condusă descendent de draperia care se scurge pe soclu, cu o mişcare spiralată, până la personajele de la baza monumentului.

Apropiindu-ne şi păşind în jurul statuii, observăm pe fiecare latură a obeliscului câte o siluetă în relief înalt a aceluiaşi zburător, înfăţişat o dată ghemuit, apoi în genunchi, cu privirea ridicată, şi în sfârşit în picioare, întinzându-se spre culmi. Urmărim astfel două direcţii ale compoziţiei care reprezintă, după sensul în care înconjurăm statuia, fie fazele succesive ale prăbuşirii, fie etapele înălţării omului spre zbor. *Tristeţea jertfei* alternează astfel cu *sentimentul încrederii,* culminând cu *bucuria* îmbătătoare *a stăpânirii văzduhului.*

Aviatorii sunt înfăţişaţi ca eroi exemplari prin frumuseţe şi forţă, cu trupuri viguroase, acoperite doar de văluri fluturânde şi purtând pe cap căşti stilizate în sensul unor coifuri antice.

▼ Lydia Kotzebue şi Iosif Fekete
Monumentul eroilor aerului,
1930-1935,
bronz şi piatră,
Bulevardul Aviatorilor,
Bucureşti

Statuia Aviatorilor, vorbind nu despre eroi ci despre eroism, este mereu actuală: ea te poate duce cu gândul şi la cosmonauţii care au ajuns pe Lună la mult timp după ridicarea monumentului. Vorbind de fapt despre curaj, de care orice om are nevoie în propria existenţă, statuia comunică cu oricare trecător care o vede, fiecare interpretând-o în felul său.

Vom înţelege şi mai bine valoarea *Monumentului eroilor aerului,* comparându-l cu un exemplu negativ de statuie cu aceeaşi temă, dar în care autorul nu a reuşit să comunice cu privitorii. E un grup statuar plasat nu departe, în mijlocul străzii Paris, din Bucureşti, pe o platformă circulară înălţată pe câteva trepte. Patru lespezi verticale susţin patru vulturi care sprijină pe aripile lor un glob conturat din bare metalice.

De departe te întrebi dacă se referă la geografie (globul) sau zoologie (păsările) şi doar dacă te apropii şi ai curiozitatea să urci treptele şi să priveşti de aproape lespezile observi pe ele mici reliefuri, ca ilustraţii de carte, înfăţişând ciobani care privesc în sus cum zboară avioane, ca nişte jucării. Lucrarea este iscălită „GOUÉ" (Leon Goué, sculptor francez stabilit în România).

Lydia Kotzebue (1885-1944)
Născută Suhanova, a studiat la Moscova, s-a stabilit la Bucureşti, soţul ei fiind înrudit cu familiile Ghica şi Cantacuzino. A lucrat portrete, sculptură de gen şi monumente funerare.

▲ *Monumentul eroilor aerului,*
Detaliu

Iosif Fekete (**pseudonim I. Negrulea**) (1903-1979)
Sculptor român, format la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti cu prof. D. Paciurea, I. Jalea, O. Han. S-a stabilit la sfârşitul vieţii la Oradea, lăsând muzeului local o bună parte a creaţiei lui. Este autorul unor monumente ca *Horia, Cloşca şi Crişan* - 1937, la Alba Iulia, al reliefurilor portalului Ministerului Justiţiei din Bucureşti, 1932 etc.

◀▲ Goué
Monumentul eroilor aerului,
bronz şi piatră,
Bucureşti

GENURILE SCULPTURII

Din punct de vedere al subiectelor abordate, sculptura reprezintă prin urmare, ca şi pictura, fie compoziţii cu mai multe personaje, fie un personaj pe care e focalizată atenţia – omul particularizat în portret sau reprezentat la modul general.

Observarea atentă a animalului, cunoaşterea profundă a reacţiilor lui, preţuirea puterii şi frumuseţii lui se citesc în splendide sculpturi animaliere încă din preistorie, când mintea strămoşilor era obsedată de fiarele sălbatice care-i asigurau hrana, dar îi şi puteau aduce oricând moartea.

Mai târziu, în mileniile în care omul şi-a organizat treptat o viaţă mai stabilă, clădindu-şi adăposturi şi domesticind unele specii de animale, atenţia lui s-a îndreptat în alte direcţii, animalul revenind mai rar în sculptură.

Visul de a avea trupul unui taur şi aripi de vultur se vede în statuile străjuind templele mesopotamiene (ca o prevestire a tancurilor şi a avioanelor zilelor noastre). Calul, multe secole tovarăş preţios al omului, şi-a dobândit şi el în sculptură un loc însemnat, dând prestigiu cavalerilor în *statuile ecvestre*.

În epoca modernă, ceea ce i-a interesat pe sculptori a fost mai ales sublinierea în expresia şi reacţiile animalelor a trăsăturilor asemănătoare celor umane, pornind evident de la caracteristicile fiecărui regn şi fiecărei specii. În arta actuală, *sculptura animalieră* este chemată mai ales să puncteze decorul parcurilor, grădinilor şi spaţiilor verzi din oraşe, cu o notă de vioiciune, deseori de umor (ca *Gânsacul*, de Vasiliu Falti, din Parcul Herăstrău).

▸ *Taur înaripat*, Asiria, sec. VIII î. H., piatră, *Muzeul Luvru*, Paris

Urmărind mai departe, comparativ, genurile picturii cu cele ale sculpturii, nu le mai găsim corespondenţă. Ce se întâmplă cu peisajul? În sculptura rotundă s-a încercat rareori şi cu puţin succes redarea peisajului de sine stătător, fără om. Lucrul este uşor explicabil; sculptura transmite sentimente şi idei numai prin intermediul unor eroi înfăţişaţi concret, ea reprezintă personajele centrale direct, fără atmosfera înconjurătoare, nu vorbeşte prin aluzii, aşa cum este cazul cu pictura, care uneori – în peisaj sau în natura statică – poate să reflecte sentimentele artistului prin culoare şi atmosferă. Din aceleaşi motive nu şi-a găsit locul în sculptura statuară nici *natura moartă.* Ea apare numai ca o excepţie, de pildă în lucrarea lui Giacomo Manzù, reprezentând în bronz un scaun pe care se află diverse legume. Ceea ce într-o pictură ar fi putut să fie încântător, să vorbească privitorului prin culorile proaspete, îşi pierde farmecul în sculptura monocromă, în care artistul nu are posibilitatea de a crea cu ajutorul imaginii atmosfera prin care să vorbească despre om, să evoce căldura căminului, să-şi transmită propria stare sufletească prin acordul şi graţia culorilor, care stabilesc în pictură adevărate comparaţii.

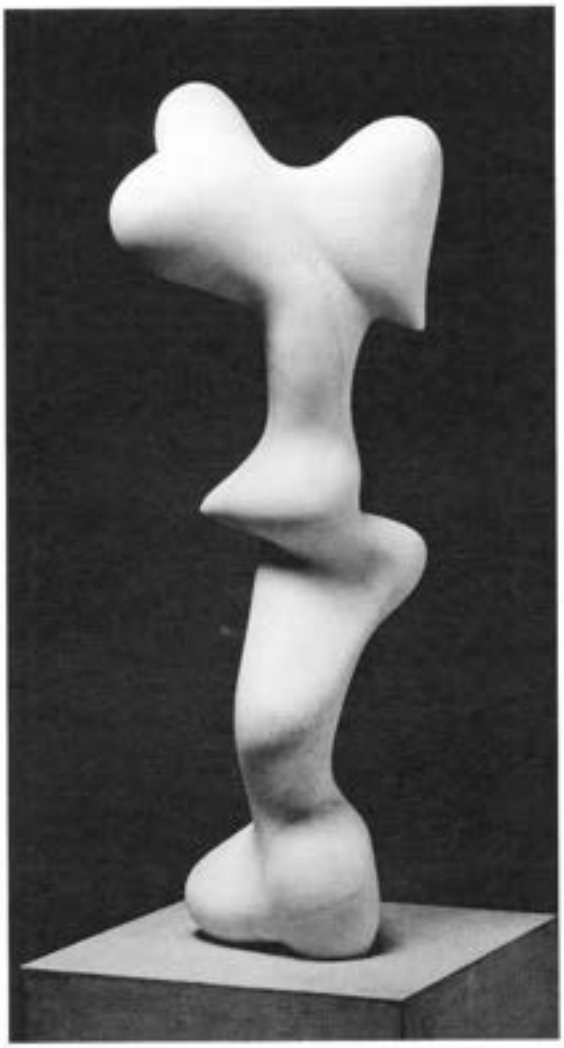
Spre deosebire de **arta figurativă, arta nefigurativă,** fără a recurge la reprezentarea directă a imaginilor vieţii, a ales din lumea vizibilă numai elemente de structură, ritm, culoare etc. pentru a alcătui noi sinteze expresive.

În sensul cel mai larg, **non-figurativă** poate fi considerată aproape toată *sculptura decorativă* integrată construcţiilor sau obiectelor uzuale (decoraţia arhitecturală a zidurilor şi mobilelor, cea a obiectelor de metal, ceramică, etc.) folosită în toate timpurile pentru a crea atmosfera afectivă a vieţii omeneşti. Într-un sens restrâns, termenul se referă la *curentul abstract,* dezvoltat în domeniul artelor plastice majore în ultimul secol.

Iniţiat înainte de Primul Război Mondial, *abstracţionismul* s-a manifestat în pictură ca şi în sculptură. Având la dispoziţie doar acorduri de proporţii, linii sau culori, arta abstractă poate trezi asociaţii cu o tonalitate foarte personală, cerând din partea privitorului un mai mare efort de imaginaţie.

Nefiind limitată la o imagine anumită, unică, din lumea vizibilă, arta abstractă poate atinge un înalt grad de generalizare. Aşa, de pildă, Hans Arp, evitând imitarea unor corpuri din natură, creează în sculpturile lui noi sinteze plastice relevând frumuseţea organică a formelor vii, în unitatea curbelor tensionate. Principala greşeală pe care o fac unii privitori e să caute în lucrările abstracte înţelesuri concrete, eventual subiecte literare similare cu cele din operele figurative, în loc să aprecieze calităţile proprii de generalizare.

O mare greutate este şi cea a desluşirii operei de artă autentice din mulţimea impostorilor, mai facile şi mai frecvente în acest domeniu decât în oricare altul.



◀ Hans Arp
Creştere,
1938, marmură,
Muzeul Guggenheim,
New York

▼ ***Zeiţa Bastet,***
Egiptul antic,
Muzeul Luvru, Paris

Hans Arp (1886-1966)
A studiat la Strasbourg, Weimar şi Paris. A făcut parte din toate grupările de avangardă din timpul său, de la cele ale expresioniştilor germani din 1912-1914, a fost unul din iniţiatorii dadaismului în 1916, a aderat la suprarealism şi abstracţionism. A fost poet, a lucrat pictură, gravură, tapiserie şi, după 1930, sculptură.

CUM ESTE RESIMŢIT TIMPUL?

CUM ESTE SUGERATĂ MIŞCAREA?

▸ GIAMBOLOGNA
Răpirea Sabinelor, 1580,
Loggia dei Lanzi,
Florenţa

La prima vedere, principala calitate a sculpturii pare puterea magică de a preface imaginile fiinţelor în stane de piatră în veci nemişcate. Întrupată în materiale rezistente, creaţia sculptorului ţinteşte în mod deosebit să scape de acţiunea distrugătoare a timpului, rămânând nemuritoare în comparaţie cu lumea din jur, în neîncetată prefacere.

Sculptura poate să înfăţişeze însă şi mişcarea, stăpânită sau violentă, poate întrupa şi acţiuni exemplare. În *Răpirea sabinelor* de Giambologna, compoziţia e formată din trei spirale răsucite ca un şnur.

▾ UMBERTO BOCCIONI
(1882-1916)
Forme unice de continuitate în spaţiu, 1913,
bronz,
Galeria de Artă Modernă, Milano

Rodin a analizat cu multă subtilitate problema redării mişcării în sculptură, subliniind rolul activ al spectatorului. *Sculptorul* – spune Rodin – *sugerează mişcarea prezentând mai multe poziţii apropiate, ca într-o metamorfoză. El trebuie să-şi gândească statuia în aşa fel încât, pe măsură ce ochiul spectatorului este atras să privească o parte, apoi alta a lucrării, el să urmărească şi fazele unei mişcări, desfăşurarea progresivă a gestului.*

Rodin şi-a modelat lucrările în lut, cu mici suprafeţe diferit înclinate care, după turnarea în bronz a lucrării, au devenit ca nişte mici oglinzi, răsfrângând lumina mereu altfel, după cum spectatorul îşi schimbă poziţia faţă de ele.

Vibraţia generală a luminii pe statuie sugerează astfel freamătul vieţii, ca şi în pictura impresionistă contemporană artistului.

În *Poarta Infernului,* ale cărei componente au fost dezvoltate în lucrări independente ca „Primăvara", „Eva" sau „Gânditorul", Rodin a ştiut să găsească gestul patetic care descarcă o mare tensiune interioară, rezumând desfăşurarea unei acţiuni. Vorbind despre el, sculptorul O. Han spunea pe bună dreptate: „lăsându-se cucerit de

pulsaţia rapidă şi nestatornică a vieţii, căutând în ea mişcarea în succesiune, a dat bronzului şi pietrei halucinaţia vieţii în plină mişcare, şi încă a vieţii imediate ce fuge de sub ochii noştri... din contrastul de umbră şi lumină, din jocul fluid al planurilor şi liniilor se desface puterea vie şi aproape întreg farmecul operei sale".

La începutul sec. al XX-lea, sub influenţa unor tehnici cinematografice, *futuriştii italieni* au recurs la înregistrarea în aceeaşi imagine a mai multor stadii succesive ale unei mişcări. Sculptorul Umberto Boccioni pare că a sfâşiat veşmintele *Omului care merge*, făcându-le să fluture în ritmul pasului.

Alţi artişti şi-au pus chiar problema mişcării reale... Pornind de la exemplul plantelor din natură, Alexander Calder a creat primul *sculpturi „mobile"*, construcţii fanteziste cuprinzând palete de metal, ca nişte frunze inedite, colorate, prinse pe tije subţiri. Articulate cu grijă într-un echilibru labil, deseori suspendate, acestea se deplasează uşor la cea mai mică adiere de vânt, cu mişcări line şi graţioase. Încercând să folosească în scopul punerii în mişcare efectivă a lucrărilor unele progrese ale ştiinţei şi tehnicii, mulţi tind să-şi mecanizeze producţiile, introducând mişcarea automată, oarbă, a aparatelor de precizie, ca o dată nouă în „creaţia artistică" la graniţa spectacolului.

Maşinării cu aspect rebarbativ, producând zgomote de muzică concretă, eventual roboţi executând mişcări cu ajutorul unor dispozitive cibernetice, rămân experimente care nu depăşesc efectul exterior, pot produce curiozitate sau interes dar nu emoţie artistică. Mai autentice şi mai variate, „instalaţiile" obligă spectatorul să se deplaseze, să se mişte, să participe.

▲ Auguste Rodin
Figură zburând,
1890, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

◀ Alexander Calder
(1898-1976),
Steaua, 1960,
oţel şi aluminiu pictat,
Galeria Naţională de Artă,
Washington

◀◀ Auguste Rodin
(1840-1914),
Studiu pentru „Burghezii din Calais",
1885, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

Giovanni Bologna zis **Giambologna** (1529-1608)
Sculptor şi arhitect flamand stabilit în Italia la Florenţa. Considerat manierist din cauză că nu se încadrează în formula Renaşterii contemporane (clasică, echilibrată) prin compoziţiile dinamice (ca *Răpirea Sabinelor*) surprinzătoare prin echilibrul sfidând gravitaţia (Mercur, sprijinit pe vârful piciorului).

Umberto Boccioni (1882-1916)
Pictor şi sculptor italian, teoreticianul grupului futuriştilor din Milano, a semnat manifestul din 1910. Pictor şi sculptor a lansat linia-forţă, oblica activă ce arată mişcarea materiei în spaţiu.

Alexander Calder (1898-1976)
Artist plastic american, a studiat ingineria, apoi pictura, a lucrat la Paris şi New York siluete şi portrete din sârmă, apoi sculptură din metal sau lemn, stabilă, şi mai ales „mobile" care l-au făcut cunoscut.

RITMUL ÎN SCULPTURĂ

Abia perceptibilă sau violentă, mişcarea rămâne în artele plastice de cele mai multe ori numai sugerată.

Chiar şi în cazul reprezentării în artă a unor figuri perfect imobile, o anumită cantitate de energie potenţială, latentă, este transmisă privitorului prin tensiunea sugerată de ansamblul compoziţiei sau de încordarea muşchilor feţei, de pildă.

Nemişcarea în imaginea plastică apare ca rezultatul strunirii unor tensiuni acordate între ele, ca şi coardele unui instrument muzical pentru a produce acorduri armonioase, şi nu ia niciodată forma relaxării absolute, a inerţiei străine vieţii.

În istoria artelor, aspectele concrete ale reprezentării timpului, prin gradele şi formele mişcării, au variat în fiecare epocă, în primul rând în funcţie de conţinutul de idei care a stat la baza lucrărilor, de concepţia despre lume şi viaţă îmbrăţişată de artist.

Iată de pildă cum a fost înfăţişat în trei secole diferite acelaşi erou biblic, *David*, tânărul isteţ care l-a doborât pe uriaşul Goliat aruncându-i cu praştia o piatră între ochi.

În secolul XV, Donatello a ales momentul relaxării de după victorie. Trupul adolescentului, fragil şi unduios ca o creangă, contrastează cu capul căzut de la picioarele lui, ritmul lent al curbelor largi care conturează silueta subţire e înlocuit de un joc de umbre şi lumini mai violente şi mai rapide pe pletele şi barba uriaşului.

În secolul XVI, reprezentându-l pe *David*, Michelangelo a ales din toată povestirea biblică momentul în care eroul este gata să pornească la atac, în care toată energia lui s-a încordat dar mişcarea încă nu s-a declanşat. David apare aproape imobil, măsurându-şi cu privirea duşmanul şi purtând pe umeri praştia cu care-l va doborî pe Goliat. Piciorul lui se ridică uşor de pe sol, anunţând mişcarea ce va urma şi pe care noi ne-o imaginăm, simţind toată tensiunea sufletească a eroului.

În secolul XVII, spre deosebire de Michelangelo, barocul Bernini l-a înfăţişat pe *David* în momentul în care, cu trupul răsucit, aruncă piatra cu praştia.

Formele durate în piatră sau bronz se încarcă, prin măiestria sculptorului, cu energii uriaşe, gata să izbucnească. Ele se trădează prin ritmul liniilor, al luminilor şi umbrelor ca şi în statuia lui Antoine Bourdelle: *Hercule arcaş*.

În trupul arcuit al atletului mişcarea e reţinută. Participând la această tensiune, toate părţile statuii se îmbină într-un rar echilibru.

▸ Donatello (1386-1466), *David*, 1430, bronz, 1,58 m, *Muzeul Naţional*, Florenţa

▸▸ Michelangelo (1475-1564), *David*, 1540, marmură, 4,35 m, *Academia*, Florenţa

▸▸▸ Lorenzo Bernini (1598-1686), *David*, 1623, marmură , *Galeria Borghese*, Roma

Trupul e la fel de încordat ca şi arcul căruia îi transmite forţa sa.

De la stânca cu izbucniri vulcanice la corpul cu proeminenţe musculare aproape michelangeleşti şi până la arcul încordat circulă parcă acelaşi şuvoi de energie.

Compoziţia impresionează prin *ritmul* ei. Stilizarea tuturor formelor printr-un sistem de curbe, cu mărimi deosebite dar cu deschidere egală (de la semicercul mare al arcului la cele mici ale proeminenţelor musculare), atrage atenţia asupra regularităţii geometrice a siluetei, aparent prinsă într-o mişcare liberă. Nu numai plinurile dar şi golurile participă la structura armonioasă a compoziţiei. Delimitate de contururile netede ale arcului, trupului, solului, spaţiile au forme geometrice bine definite, expresive. În cuprinsul lor, aerul pare magnetizat, transmiţând mai departe încordarea.

▲ Antoine Emile Bourdelle
Hercule arcaş, 1909, bronz, 2,48 × 2,40 m, *Muzeul Naţional de Artă Modernă*, Paris

◀ Detaliu

Donato di Niccolo di Betto Bardi, zis **Donatello** (1386-1466)
Sculptor italian, cel mai reprezentativ pentru Renaşterea timpurie. A creat reliefuri, portrete, monumente *(David, Gattamelata)* în care a reprezentat idealul uman al noului stil.

Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)
Sculptor, decorator şi arhitect italian, exponent de frunte al barocului.
A creat ansambluri reprezentative, dând ultima formă catedralei San Pietro, de la Roma.
A realizat spectacolul total baroc, mai ales în sculptură.

Antoine Emile Bourdelle (1861-1929)
Sculptor şi pictor francez, ucenic al lui Rodin, evoluează de la modelajul impresionist spre o viziune monumentală cu ecouri ale Antichităţii greco-romane (ca în reliefurile de la Théâtre des Champs Elysées – 1912). Pentru echilibrul clasic al lucrărilor lui, Bourdelle a fost apreciat de mulţi sculptori români.

▸ LORENZO BERNINI
Ludovic al XIV-lea,
1665, marmură,
Palatul Versailles, Paris

Pictura separă lumea ei fictivă de cea reală prin *ramă*. Sculptura dezghiocată din spaţiul ei, se retrage din viaţa cotidiană doar prin *soclul* care o ridică pe o treaptă superioară.

De cele mai multe ori e vorba doar de un bloc de formă simplă, masivă, neutră, convenţională, menită să susţină o statuie pentru a o face mai vizibilă. De obicei e un cub sau un paralelipiped cu volum regulat, static (aşa cum apar în statuara antică, clasică sau a Renaşterii).

Barocul, pentru a da sugestia instabilităţii, a mişcării, a inventat piciorul de ciupercă, folosit de pildă de Bernini (1598-1680) la *portretul regelui Ludovic al XIV-lea*.

Rodin a încercat să renunţe la soclu, plasând grupul *Burghezilor oraşului Calais* la nivelul solului, direct în iarbă. Astfel integraţi în lumea celor vii, de aceeaşi înălţime cu ei, reprezentanţii oraşului francez Calais, asediaţi de englezi în războiul de 100 de ani şi obligaţi să iasă cu cheile oraşului pentru a-şi salva concetăţenii, îşi dezvăluie, văzuţi de aproape, gesturile şi expresiile patetice.

Brâncuşi, care a a introdus o nouă concepţie în sculptura modernă, a considerat pe bună dreptate soclul ca o parte a operei, nu numai ca o convenţie neglijabilă, o formă voit ignorată. În ţara noastră, *tradiţia bizantină* făcuse ca în *arta bisericească*, dar şi în *meşteşugurile populare* să prevaleze *spiritualul* asupra carnalului; anihilând volumele şi făcând să dispară sculptura ca gen imitativ, realist; şi-au păstrat corporalitatea redusă la abstract doar troiţele sau blocurile compacte ale crucilor de piatră.

▾ AUGUSTE RODIN
Burghezii din Calais,
1885, bronz,
Muzeul Rodin, Paris

De un astfel de bloc aminteşte *Sărutul* lui Brâncuşi, aşezat pe un soclu la fel de simplu. Artistul a păstrat vizibile muchiile suprafeţelor îmbinate în unghi drept şi a evitat să scobească piatra, mulţumindu-se să sape şanţuri înguste pentru a marca limitele care despart cele două trupuri. Despărţirea nu e de altfel totală, ele comunicând prin sărut, pe când braţele le leagă ca nişte funii. Brâncuşi a evitat şi aici, ca şi în cazul *păsării măiastre*, să descrie sau să individualizeze.

Asemănarea celor două fiinţe, deosebite sexual doar discret, prin proeminenţa sânilor şi lungimea părului, duce cu gândul la *idealul platonician*, în care cele două jumătăţi ale sferei perfecte se caută şi *se regăsesc în iubire*. Sculptura lui Brâncuşi nu poate fi descrisă ca două fiinţe care se îmbrăţişează, ci ca un corp format din două fiinţe îmbrăţişate, contopite. Nu comunică numai gurile ci şi ochii, care formează un singur ochi. De la acest detaliu a provenit stilizarea cuplului în forma lui

extremă de pe *Arcul Sărutului*, de la Târgu Jiu, *ca un cerc tăiat pe verticală.*

Magnetismul apropierii, intensă până la turtire dar fără pasiunea care dezechilibrează, este astfel întrupat în forma cea mai generalizată, înscrisă în blocul de piatră ca să dureze la nesfârşit: după cum spunea Eugen Ionescu: *Brâncuşi a asimilat întreaga istorie a sculpturii, a dominat-o, a respins-o, a purificat-o, a reinventat-o, a desprins din ea esenţa.*

Chiar şi înţelegerea operei celei mai autentice cere de la privitor atenţie încordată, un spirit deschis, fără prejudecăţi. Deseori, doar după contemplarea multor lucrări se produce familiarizarea cu noul limbaj şi declanşarea reflexelor emoţionale şi a legăturilor de idei care formează încărcătura de tensiune a operei cercetate.

Pe când artiştii obişnuiţi, repetând convenţii cunoscute, grupându-se în şcoli, se fac lesne înţeleşi, marile genii creatoare, folosind forme plastice inedite, neobişnuite, pentru a releva cu o nouă vigoare unele aspecte ale vieţii sufleteşti, stârnesc deseori uimire, dezaprobare şi chiar ostilitate. Astfel, unele lucrări ale lui Rodin sau Brâncuşi nu au fost multă vreme înţelese şi acceptate de contemporani. După o vreme mai scurtă sau mai lungă, necesară familiarizării privitorilor cu sensul noului limbaj, recunoaşterea şi preţuirea largă a publicului au răsplătit însă valorile autentice.

Desigur, se întâmplă ca cineva să rămână rece în faţa unei opere celebre, eventual recunoscându-i obiectiv meritele; e posibil ca aceasta să nu reuşească să-i solicite reacţia afectivă necesară „retrăirii" mesajului artistului din pricina unor deosebiri în tipul de sensibilitate, structură psihică, formaţie intelectuală sau cultură artistică. Pe orice treaptă de înţelegere însă, propria judecată a privitorului, formarea unei păreri personale, reprezintă singura cale de apropiere de opera de artă.

Ea rămâne şi singura posibilitate de a evita situaţia curtenilor din basmul lui Andersen, *Hainele împăratului*, în care, de frică să nu rămână mai prejos decât ceilalţi, aceştia admirau mătăsuri şi pietre scumpe acolo unde nu exista nimic.

▲ Constantin Brâncuşi
Atelier, Paris

◀◀ Constantin Brâncuşi
Sărutul, 1909, piatră, *cimitirul Montparnasse*, Paris

◀ Constantin Brâncuşi
Sărutul, 1907, piatră
28 × 26 × 21,5 cm
Muzeul de Artă, Craiova

RELAȚIA DINTRE OM ȘI UNIVERS

Epiderma statuii înregistrează, ca o membrană sensibilă, *sensul forțelor* care o apasă venind dinlăuntru sau din afară, echilibrul sau dezechilibrul lor putând fi lesne transpuse pe plan spiritual. Astfel, pe lângă personajul redat concret de sculptură, se subînțelege de obicei un al doilea, care rămâne invizibil, ca vântul sau ca furtuna, prezent doar prin efectele sale.

Aceasta este modalitatea proprie sculpturii de a defini *relația dintre om și univers,* prin care opera de artă dezvăluie concepția artistului despre lume, atitudinea sa de tip clasic sau romantic.

E un lucru cunoscut că figurile și corpurile geometrice simple, stabile, cum sunt cubul sau piramida, ne dau impresia de mare soliditate, de repaus, pe când senzația de mișcare e trezită mai ales prin evidențierea unor linii de forță oblice, poziția înclinată fiind legată în asociațiile noastre, datorită experienței, de ideea de instabilitate, de inevitabilă schimbare.

Sfinxul, ca și statuile faraonilor din Imperiul vechiului Egipt, reluau forma stabilă a piramidelor din preajmă, pe când în *Discobolul* sculptorului Miron, din arta greacă a secolului V î.H., mișcarea este sugerată prin răsucirea trupului ca o coardă gata să se destindă.

A discuta despre superioritatea uneia sau alteia din aceste reprezentări ale realității nu are sens: în dezvoltarea ei dialectică viața oferă ambele aspecte, atât momente de relativ echilibru, de repaus (în care natura, după ce a încheiat un ciclu de realizări, pare că se odihnește, în timp ce cresc deja germenii viitoarelor schimbări), cât și faze de trecere de la un stadiu de echilibru la altul, deplasări în spațiu, sau transformări substanțiale.

În unele epoci, ca Antichitatea greacă (sec. V î.H.), Renașterea italiană (sec. XV-XVI) sau Clasicismul francez (din sec. XVII), arta a fixat cel mai bine *momentele de echilibru,* recurgând de preferință la structuri compoziționale închise, amintind corpuri geometrice regulate (de aceea, regăsim piramida, cilindrul sau sfera la baza schemelor compoziționale ale majorității capodoperelor tipice ale *Renașterii italiene,* de la Donatello și Verrocchio până la lucrările de tinerețe ale lui Michelangelo).

Dimpotrivă, în alte epoci, artiștii și-au îndreptat atenția mai ales asupra *momentelor de transformare,* ca de exemplu reprezentanții barocului sau romantismului care s-au străduit să sesizeze dinamica proceselor vieții, *mișcarea veșnică,* plină de neliniște a vieții sufletești, recurgând în compoziții la oblice instabile, la *forme deschise, spirale* ascendente sau descendente etc. (ex. *Răpirea Sabinelor,* de Giovanni Bologna, zis Giambologna).

▼ DONATELLO
Gattamelata, 1450, bronz, Padova

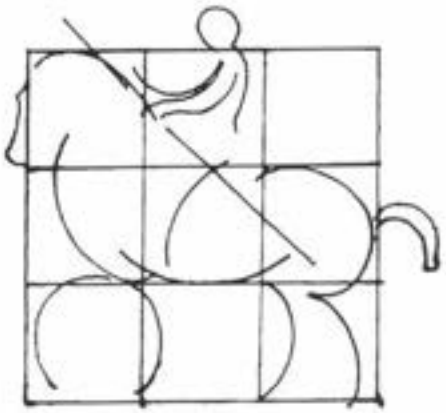
VIZIUNEA CLASICĂ

Donatello a ridicat în centrul oraşului Padova monumentul ecvestru al condotierului Erasmo di Narni, poreclit *Gattamelata* (1450). Acesta îşi dobândise porecla de „pisică mieroasă" prin iscusinţa strategică, o calitate esenţială în vremea în care luptele dintre oraşele rivale ale Italiei aveau mai degrabă caracterul unor întreceri sportive între trupe de mercenari (ca astăzi echipele de fotbal) decât al unor măceluri sângeroase.

Adevăratul mesaj al operei, însuşirea umană majoră oferită privitorilor ca model de atins, este dominarea situaţiei prin puterea minţii, stăpânirea de sine proclamată ca ideal de comportare.

Relaţia dintre erou şi mediu este indicată prin proporţiile omului faţă de calul pe care îl conduce. Privind comparativ mai multe sculpturi, se observă mari diferenţe în proporţionarea celor două componente ale statuii ecvestre. Faţă de Marc Aureliu, *Gattamelata* călăreşte un cal mult mai mare în raport cu care silueta omului apare subţire, măruntă. Totuşi stăpânirea acestei forţe a naturii reiese convingător din structura compoziţională, stilizată în forme geometrice regulate şi a cărei ordine riguroasă pare imprimată de gestul cavalerului. Profilul statuii se înscrie într-un pătrat a cărui diagonală e indicată de bastonul de comandant şi sabie. Două orizontale puternice, delimitând spinarea şi burta calului, împart pătratul în trei dreptunghiuri de mărime aproape egală, pe când, pe verticală, picioarele calului indică posibilitatea unei ritmări regulate a imaginii şi pe lăţime.

Desenul ferm alcătuieşte conturul din mari curbe, ca fragmente de cerc (capul şi spatele eroului, gâtul, pieptul, crupa şi chiar coada calului), reluate şi în ornamentele mărunte. Modelul accentuează bombarea volumelor către sferă, sugerând o forţă interioară expansivă, care depăşeşte presiunea atmosferei din exterior. Calmul echilibrat e aici rezultatul nu al contemplării pasive, al încântării în faţa naturii liniştite, ci preţul stăpânirii, al forţei dominatoare asupra furtunilor din lăuntrul şi din afara omului. Expresia încordată, de aşteptare şi pândă, redate pe chip prin contururile ca mici arcuri ale arcadelor ochilor, buzelor, bărbiei etc., e prelungită de tensiunea braţelor pregătite să dea brusc frâu calului pornind la atac; atitudinea e însă aparent impasibilă, păstrând cadenţa măsurată a pasului lent.



◂◂ *Gattamelata*, schiţă

◂ *Gattamelata*, detaliu

VIZIUNEA BAROCĂ, ANTICLASICĂ

▸ LORENZO BERNINI
Sf. Constantin, 1650, marmură, *Catedrala San Pietro*, Roma

În alte statui ecvestre, eroul pare a ţine piept naturii, el se împotriveşte vântului care îi bate în faţă, proptindu-se în scări, în timp ce pelerina şi coama calului flutură în vânt, sugerând o mişcare vie.

Imaginat de Bernini, *Sf. Constantin* călare întrupează chiar forţele naturii de nestăvilit. Drapajul veşmântului, coama şi coada calului dar şi muşchii lui încordaţi amintesc învolburarea apei unei cascade. Totul freamătă, se mişcă în faţa ochilor noştri, modelarea sculpturii divizează planurile în faţete mici care pâlpâie pe rând. Liniile curbe se înlănţuie ca vrejurile unei plante, umbra se adună în scobiturile mici dar adânci ale modelajului, creând tensiuni cu zonele luminate, sporind *dramatismul*. Prin înfăţişarea neobişnuită a eroului şi a calului său, care par că se prefac sub ochii noştri în plante, şuvoaie de apă sau nori învolburaţi, suntem pregătiţi sufleteşte să ne închipuim apariţia divină, nevăzută de om, către care priveşte Sf. Constantin.

▾ ▸ ▸ LORENZO BERNINI
Extazul Sfintei Tereza, 1647, marmură, *Biserica Santa Maria della Vittoria*, Roma

Altarul Sfintei Tereza e ca o scenă de teatru pe care minunea se petrece sub ochii noştri. Bernini a fixat chiar momentul căderii în extaz a sfintei, modelându-i trăsăturile în nuanţe subtile (el spunea că, sub dalta lui, marmura se preface în ceară). Regizor de lumini neegalat, Bernini dă impresia, prin umbra de la baza blocului de piatră al statuii, că aceasta pluteşte în aer, pe când razele soarelui, venite printr-o fereastră ascunsă, sunt răsfrânte de şine aurite, sporind misterul. Fiinţa umană, măruntă şi trecătoare, pare a se topi în universul animat de forţa divină, infinită şi copleşitoare.

CUM VEDE AUTORUL IDEALUL UMAN

▸ Policlet
Doriforul,
sec. V î. H.,
marmură,
Muzeul din Napoli

Amintindu-ne de marile opere ale sculpturii, parcurgând sălile muzeelor sau admirând monumentele oraşelor, ne izbeşte faptul că în timp ce pictura pare a îmbrăţişa întreg orizontul vizibil al lumii, sculptura figurativă, indiferent de stilul epocii sau de artist, se limitează aproape exclusiv la reprezentarea omului, pe lângă care un rol secundar îl joacă animalul.

Pe când pictura poate integra omul în complexul realităţii, oprindu-se îndelung asupra descrierii raporturilor lui cu mediul, sculptura concentrează atenţia privitorului asupra eroului însuşi.

Şi pentru exprimarea unor noţiuni abstracte sculptorul recurge cel mai adesea tot la reprezentarea figurii umane – ca în *Noaptea* sau *Aurora*, create de Michelangelo pentru mormintele familiei Medici.

Idealul de frumuseţe a variat mereu în decursul istoriei. Înfăţişarea masivă, liniştită a statuilor faraonilor era determinată de rolul acestor monumente: ele trebuiau să vorbească maselor de sclavi despre divinitatea stăpânitorului – de unde expresia lui de o seninătate supraomenească – despre puterea lui – de unde dimensiunile uneori colosale ale statuilor, pe lângă care omul se simţea mic şi neînsemnat – despre eternitatea acestor dominaţii – de unde aspectul trainic, static, echilibrat.

▾ ***Templul din Abu-Simbel,***
sec. XIII î.H., piatră,
Egiptul antic-Imperiul nou

Antropocentrismul artei statului de democraţie sclavagistă al Atenei sec. V î.H. explică în mare măsură atitudinile degajate, mişcările libere şi firesti atribuite nu numai sportivilor, dar şi zeilor întruchipaţi în sculptură deopotrivă cu pământenii.

Idealul de frumuseţe al Greciei antice reflecta năzuinţele cetăţenilor liberi spre dezvoltarea armonioasă a însuşirilor fizice şi psihice ale omului.

Ca şi în pictura de şevalet, portretul pune accentul pe trăsăturile particulare ale modelului aruncând în acelaşi timp o lumină vie asupra categoriilor generale în care el se înscrie, a grupurilor de oameni din care face parte, a idealului uman către care tinde.

Dezvoltând tradiţiile realiste ale elenismului, romanii erau mai puţin înclinaţi spre căutarea unui ideal de frumuseţe, cât spre examinarea lucidă a realităţii concrete. Atenţia pentru detalii din portretele romane se explică în mare măsură şi prin familiarizarea ochiului cu măştile funerare care, potrivit unor practici străvechi etrusce, păstrau chipurile strămoşilor veneraţi în fiecare familie. Portretele romane, cum e cel al lui *Agrippa* (sec. I î.H.), tindeau către un ideal uman deosebit de cel al Greciei antice, exaltând virtuţile militarului, bărbăţia, forţa, stăpânirea de sine, atitudinea activă în faţa vieţii.

◀ Arta romanică franceză
Cap de Hrist,
sec. XII,
din Lavaudieu,
lemn, 41 cm,
Muzeul Luvru, Paris

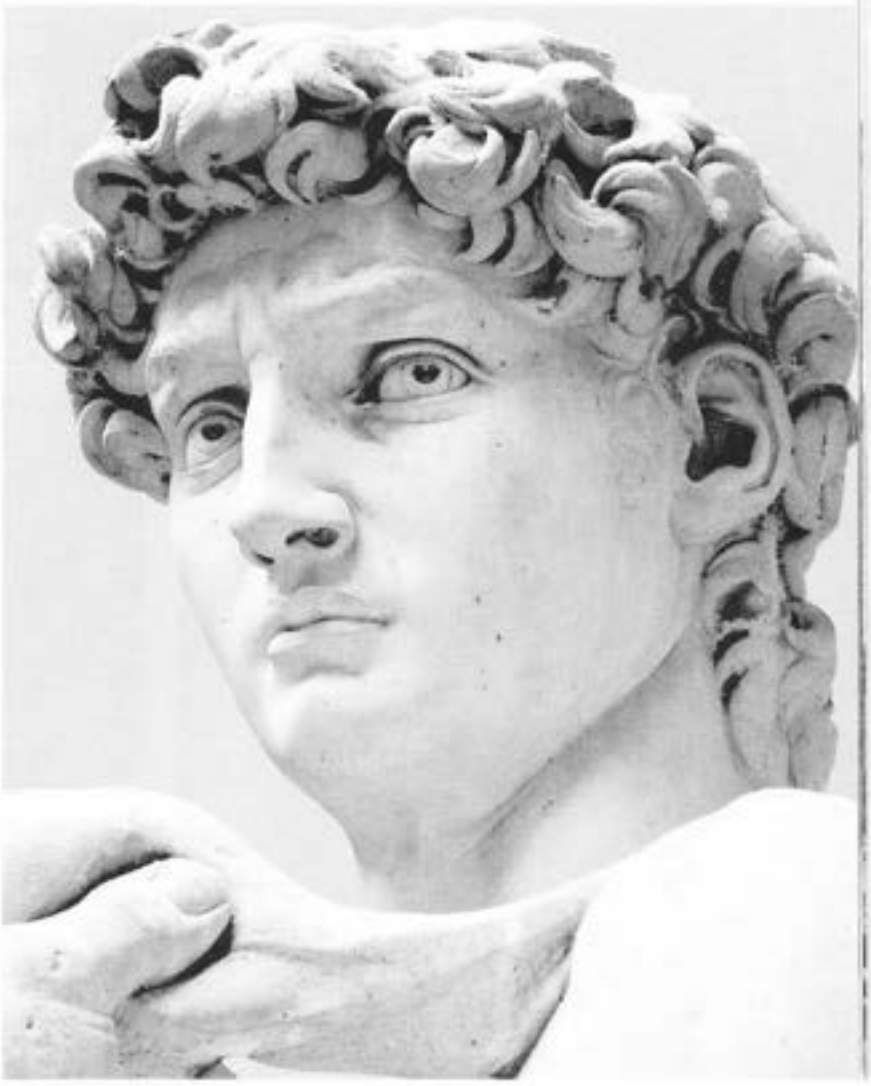
◀ ▼ Roma antică
Agrippa,
sec. I î.H., marmură,
Muzeul Uffizi, Florenţa

▼ MICHELANGELO
David, 1540 (detaliu),
marmură, 4,35 m,
Academia, Florenţa

Figura lui Agrippa e clădită din volume masive, viguros conturată, forţa telurică e însă evident dominată de gândirea sugerată de privirea concentrată. Gustul roman pentru precizie a cerut marcarea unor detalii fine de epidermă, care se grefează însă pe structura generală a planurilor mari.

În primele secole ale creştinismului, sculptura bizantină răsăriteană a încercat, ca şi călugării asceţi, să renunţe la trup, pentru a nu trăi decât prin spirit, înrâurind şi arta creştină apuseană în cadrul stilului romanic (sec. X-XII).

Renaşterea italiană a impus lumii idealul ei uman de suprem echilibru al însuşirilor, de forţă stăpânită prin raţiune, de frumuseţe şi grandoare.



ARHITECTURĂ SAU SCULPTURĂ?

ARCUL DE TRIUMF

▸▸ ALBRECHT DÜRER *Arcul de Triumf al împăratului Maximilian*, gravură în lemn

Arcul de Triumf este o poartă fără gard, o intrare triumfală destinată primirii armatelor victorioase, mai mult un monument sculptural care are în comun cu arhitectura doar faptul că se trece pe sub el.

▸▸▾ *Arcul de Triumf*, 1935, București

Împăraţii Romei antice ţineau să marcheze impunerea ordinii romane în toată lumea. Mai mult decât templele, apeductele sau teatrele, arcul de triumf era menit să convingă cât de îndreptăţită era stăpânirea Romei asupra popoarelor supuse: mărimea lui îi făcea pe oameni să se simtă mici, formele geometric regulate vorbeau despre ordinea şi organizarea raţională a imperiului, blocurile de piatră cioplite şi şlefuite în forme stabile de cub despre forţa şi durata dominaţiei, sculpturile despre bogăţia cu care nu se puteau măsura sclavii.

▸▸▸▾ CONSTANTIN BRÂNCUŞI *Poarta Sărutului*, Târgu Jiu

▸▾ J. F. CHALGRIN, *Arcul Stelei*, 1806, Paris

Deschiderea supradimensionată, arcuită, părea urmarea împingerii cu capul a pragului de către un erou uriaş, un supra-om încununat cu o aură. În arcul de triumf contează astfel nu atât volumul său compact, cât golul în care imaginaţia privitorului simte prezenţa magică a biruitorului.

▾ *Arcul lui Traian*, sec. I, Roma

Toţi suveranii şi-au visat arcuri de triumf. Când nu aveau bani se mulţumeau cu înlocuitori, ca arcul de triumf de hârtie sub formă de album, gravat de Dürer pentru împăratul Germaniei, Maximilian, sau poarta triumfală ridicată în pripă, din carton şi cu femei frumoase în „tablouri vivante" în loc de statui, în cinstea vizitei lui Carol Quintul în Ţările de Jos.

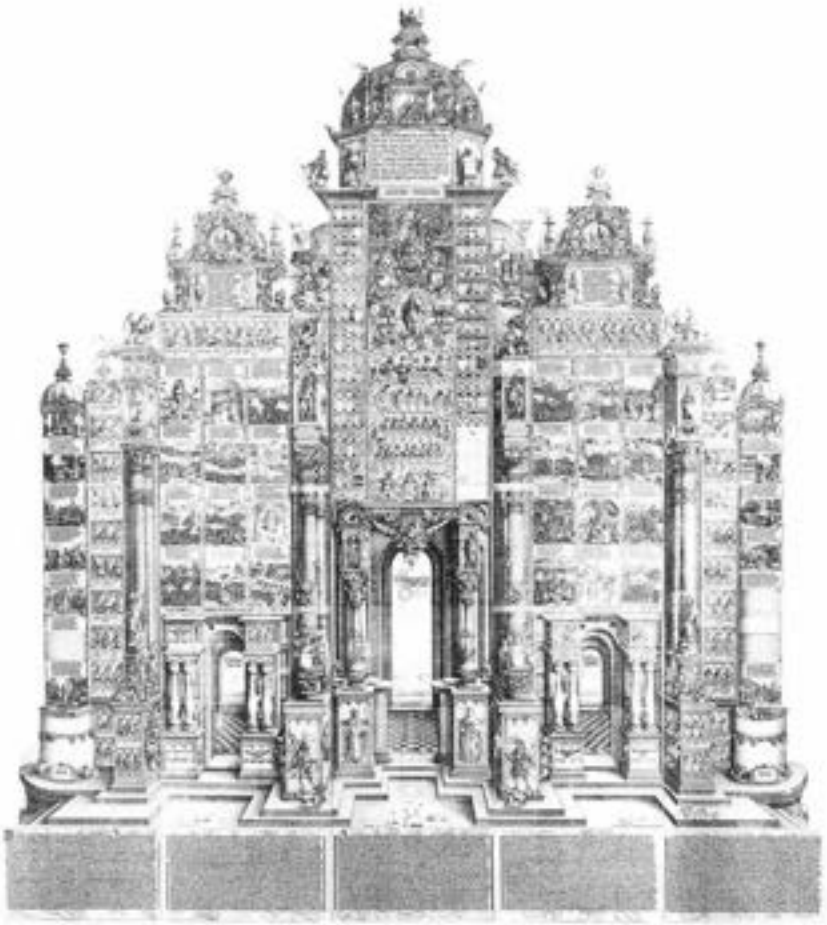
Arcul de triumf al stelei, comandat de Napoleon I arhitectului Chalgrin pentru una din pieţele centrale ale Parisului, avea acelaşi scop ca şi monumentele Romei antice, de a marca forţa şi ordinea Imperiului francez, raţiunea statornicirii unei organizări ideale asupra întregii Europe.

Arcul de triumf rămâne prin urmare un simbol al stăpânirii râvnit de toţi tiranii: Hitler proiectase împreună cu arhitectul său, Speer, un arc la Berlin, de trei ori mai mare decât cel parizian, Mussolini a ridicat mai multe în diverse oraşe ale Italiei, Ceauşescu aproba doar faţadele cuprinzând intrări triumfale, ca la Teatrul Naţional, la Casa Poporului etc.

La pavilionul de expoziţii, de lângă Casa Presei Libere, a existat un arc de triumf din carton care a fost incendiat de o mână necunoscută puţin înainte de Revoluţia din 1989.

Asemănător ca formă cu monumentele amintite, *Arcul de Triumf* din Bucureşti are cu totul alte motivaţii: înălţat în cinstea oştenilor care se întorceau din Războiul de Independenţă din 1877 şi refăcut după întregirea ţării, în 1918, el marca originea latină şi apartenenţa europeană a noului stat, exprimând bucuria împlinirii istorice.

În amintirea aceloraşi eroi căzuţi în Primul Război Mondial, Constantin Brâncuşi a creat la Târgu Jiu *Arcul* său, investind-l însă cu alt mesaj. *Poarta Sărutului* e mult mai scundă, mai umană, iar deschiderea e dreptunghiulară, nivelând înălţimea eroilor la aceeaşi statură. În locul ostentativei proclamări a înfrângerii duşmanilor, arcul poartă pecetea dragostei, prin semnul concentrat al sărutului, cercul tăiat, ideal platonician. Brâncuşi nu exaltă eroismul luptei ci se închină în faţa dragostei care duce la înţelegere şi pace. Formele plane, ca de scândură scrijelită, ale suprafeţelor Porţii, duc gândul la vechile cioplituri populare, integrând arcul în civilizaţia milenară a ţării noastre.



2. ARHITECTURA – ARTA MEDIULUI

STRADA – UN MUZEU ÎN AER LIBER

Oricine e liber să închidă radioul, să nu se ducă la cinema sau la concert, să nu citească nicio carte, dar nu poate să nu vadă decorul vieţii citadine. Acesta nu constă numai din podoabele adăugate, ca monumentele sculptate, ci rezultă din aspectele caselor şi din felul în care acestea sunt asamblate.

Dintre toate artele vizuale, cea mai constant prezentă în viaţa noastră zilnică e **arhitectura,** de care nimeni nu se poate lipsi, dar căreia nu i se dă importanţa cuvenită pe plan artistic.

Aşa cum se publică în ziare cronici ale expoziţiilor sau ale spectacolelor, ori recenzii ale unor cărţi, ar fi normal să se comenteze în mass media şi realizarea unei clădiri nou construite şi care se înscrie – mai mult sau mai puţin fericit – în peisajul străzii şi în ansamblul oraşului.

Istoria arhitecturii e însă capitolul cel mai dificil al istoriei artelor, în primul rând pentru că edificiile sunt de nedeplasat, apoi pentru că rareori întâlneşti ansambluri coerente.

Doar mergând pe stradă, fără să trebuiască să cumperi bilete de intrare ca la muzee, concerte, teatru sau cinema, te poţi bucura de spectacolul oferit de case. Condiţia e să le priveşti cu atenţie, să citeşti mesajul fiecăreia, lăsând să vibreze toate coardele sufletului. Ca şi într-o pictură putem desluşi desenul, lumina şi umbra, precum şi culoarea şi textura materialelor din care este alcătuită.

În acelaşi timp, prin volumul pe care îl ocupă în spaţiu, o construcţie seamănă cu o sculptură, pe care trebuie să o înconjori pentru a-i vedea toate feţele. Spre deosebire de aceasta însă, mult mai important decât zidul plin este spaţiul delimitat de el.

Spaţiul e în arhitectură mult mai mult decât un mediu aşa cum e pentru sculptură: el e însăşi raţiunea de a fi a unei clădiri. Ce nu are spaţiu interior nu e arhitectură – e un adevăr acceptat.

Arhitectul modelează spaţiul ca un sculptor încercând să trezească o anumită stare sufletească în cei care intră în el. (Geoffrey Scott: *L'architettura dell' Umanismo*, Laterza, Bari, 1939).

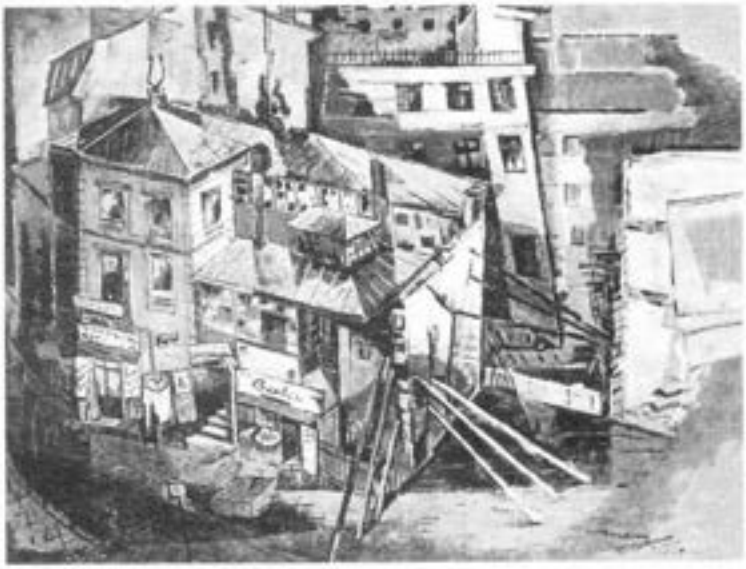
Spaţiul înseamnă aer, aerul pe care-l respirăm şi care poate fi curat, proaspăt sau înăbuşitor. Într-o încăpere largă ne simţim „în largul nostru", pe când pentru condamnaţi cea mai grea pedeapsă este carcera.

Un interior cu linii şi volume liniştite, cursive, te îndeamnă la o respiraţie calmă, regulată, pe când o aglomerare de planuri şi obiecte colţuroase, agresive, are drept efect tulburarea ritmului, o răsuflare sacadată.

Interiorul este alcătuit din aerul conţinut şi ocrotit de pereţi ca într-o cutie cu şase laturi, pe când exteriorul casei, grădina sau piaţa, înconjurate de ziduri sau garduri, formează alte cutii, dar fără capac, deschise spre cer.

Şi **arhitectura** ca şi **urbanismul** au, prin urmare, în centrul preocupărilor lor nu atât pereţii duri, palpabili, cât aerul impalpabil, mediul nostru de viaţă, la fel cum e apa pentru peşti.

Arhitectura, artă a cuprinderii spaţiale, este actul prin care porţiuni din infinit se umanizează şi se pleacă în faţa voinţei şi cunoaşterii omeneşti. (Thomas Mark Hartland, *Building is your Business*, Wingate, Londra, 1947).



Claes Oldenburg (n. 1929)
Sculptor suedez, format în SUA la Chicago, autor de *pop-art*, *happenings* şi *performances*. A devenit celebru prin mărirea unor obiecte uzuale mărunte, care şi-au dezvăluit astfel noi calităţi artistice, cum e *Cârligul de rufe*, inspirat din *Sărutul* lui Brâncuşi.

▲ RAOUL DUFY
(1877-1953)
Afişe la Trouville,
ulei pe pânză,
Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris

Max Herman Maxy (1895-1971)
Unul din reprezentanţii Avangardei din România interbelică, adept al cubismului, membru al grupului „Contimporanul", alături de Victor Brauner, Marcel Iancu etc. A practicat şi scenografia şi arte decorative. A fost profesor la Academia de Arte Decorative şi Institutul de Arte Plastice N. Grigorescu din Bucureşti şi director la MNAR.

▲▲ H. MAXY
(1895-1971)
Casa în cârje,
ulei pe pânză,
Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti

Raoul Dufy 1877-1953)
Pictor francez, adept al fovismului, a practicat imprimarea pe ţesături, ceramica şi tapiseria. Pictura lui plină de vivacitate păstrează prospeţimea schiţei în care desenul rezumat şi coloritul viu, acuarelat, deseori nu se suprapun.

◀◀ CLAES OLDENBURG
(n.1929)
Cârligul de rufe, 1972,
inspirat de *Sărutul*
lui Brâncuşi,
Philadelphia, SUA

FUNCȚIILE ARHITECTURII

FUNCȚIA PRACTICĂ

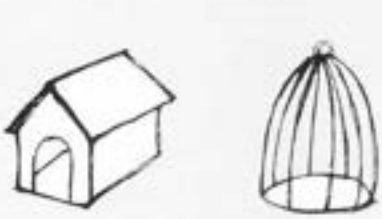
Peste îmbrăcăminte, spațiul locuit este al doilea înveliș al trupului, în care te poți simți confortabil sau strivit, frumos sau urât, vesel sau trist. Ca și o haină, arhitectura împletește funcția utilă, de protecție, cu cea la fel de utilă a comunicării vizuale, putându-se ridica la cel mai înalt nivel artistic al monumentului. În dicționare e definită ca „știința și arta de a proiecta și construi clădiri".

Prin îmbinarea celor trei roluri pe care le joacă în același timp, cel de *protecție,* de *comunicare socială* și cel *artistic,* arhitectura se înrudește cu toate celelalte arte decorative care o completează: *mobilierul, țesăturile, ceramica, sticla* etc. (care vor fi examinate în capitolul următor).

Am văzut că și artele denumite de obicei plastice, precum pictura sau sculptura, îndeplineau și funcții utile și de comunicare:

▸▸ *Structură masivă sau cu schelet*

▸ *Exemplu de perspectivă paralelă*



frescele din biserici ilustrau Biblia, statuile erau puncte de interes urbanistic, cu importante mesaje civice sau patriotice etc.

Doar operele strânse în muzee, rupte de mediul lor de origine, sunt expuse mai ales ca etaloane de valoare artistică. Spre deosebire de acestea, artele decorative (sau aplicate) sunt întrebuințate în viața zilnică.

O construcție este, în primul rând, un *adăpost.* Ea arată însă și *la ce slujește* (locuință, spital, etc.) și, mai ales, *ce loc ocupă în organizarea socială* (biserică, primărie etc.).

O comunicare mai profundă a valorilor sufletești legate de edificiu, vorbind despre modul în care înțeleg să trăiască oamenii care au ridicat clădirea, se face prin mijloacele subtile ale artei.

Practic orice construcție trebuie să aibă:

– *o fundație* (înfiptă în pământ) sau o podea orizontală plasată pe sol;

– *elemente portante,* pereți verticali compacți sau elemente susținătoare (stâlpi sau coloane);

– *deschideri* – uși, ferestre;

– *acoperiș* (delimitat în interior de tavan).

Să luăm câteva exemple:

Un coteț de câine este forma cea mai simplă a locuinței, cu podea și pereți compacți, intrare și acoperiș cu două pante (în două ape, cum se zice, pentru a înlesni scurgerea apei de ploaie).

La rândul ei, o colivie rezumă tipul unei case cu schelet (Le vom găsi reluate în istoria arhitecturii, prima în stil romanic, a doua în stil gotic).

Proiectul bidimensional de arhitectură

Crearea unei clădiri începe cu proiectarea planului și a elevației în imagini bidimensionale, cu un singur înțeles precis, pentru a putea fi pricepute și aplicate de constructori și meșteri.

• **Planul,** adaptat solului pe care se va ridica clădirea, indică dimensiunile exacte ale

ansamblului și ale fiecărui detaliu. Planul stabilește în proiect implantarea pe sol a clădirii. În cazul unui teren accidentat (ca de pildă cel de la Castelul Bran), construcția se adaptează, alternând zidurile bazate pe fundații săpate în pământ cu altele construite pe stâncă, iar rezultatul este un plan asimetric, pitoresc.

În Renaștere erau apreciate mai ales clădirile „pe plan central", de o regularitate perfectă și în elevație (*Capela Tempietto,* de Bramante sau *Vila Rotonda,* de Palladio, din sec. XVI, se înscriu în forme geometrice regulate).

• **Elevația** închipuie cum va arăta construcția finită. Aceasta nu poate fi însă reprezentată în perspectivă obișnuită, înșelătoare, cu linii ce se micșorează cu cât se depărtează de privitor. Arhitectul trebuie să indice toate mărimile cu precizie (reduse la aceeași scară), pentru a socoti cantitatea de materiale necesare și costul construcției.

De aceea se folosește **perspectiva paralelă** în care toate liniile paralele în realitate rămân la fel și în desen, orientate la 45°. Folosită întâi

în pictura tradiţională chineză şi japoneză apoi în cea a Greciei şi Romei antice această modalitate de sugerare a spaţiului nu ţine cont de privitor, care pare că vede totul din depărtare, fără linie de orizont.

De la sfârşitul secolului XVI, metoda a slujit mai ales construcţiilor de fortificaţii şi a fost denumită de aceea şi perspectivă cavalieră sau militară.

În secolul XX, arhitecţii (de exemplu cei de la şcoala Bauhaus) au utilizat-o sub numele de **axonometrie.**

Dezvoltarea ei constituie *geometria descriptivă.*

Aspectul unui astfel de proiect dă iluzia unui spaţiu ireal, care nu corespunde experienţei vizuale reale, ci mai degrabă unei fantezii.

▲ *Istoria călătoriei spre Orient a călugărului Ganjin Makemono,* (pictură rulată orizontal), Nara, *Mănăstirea Tsodai-ji*

Categoriile de clădiri sunt după folosinţă:

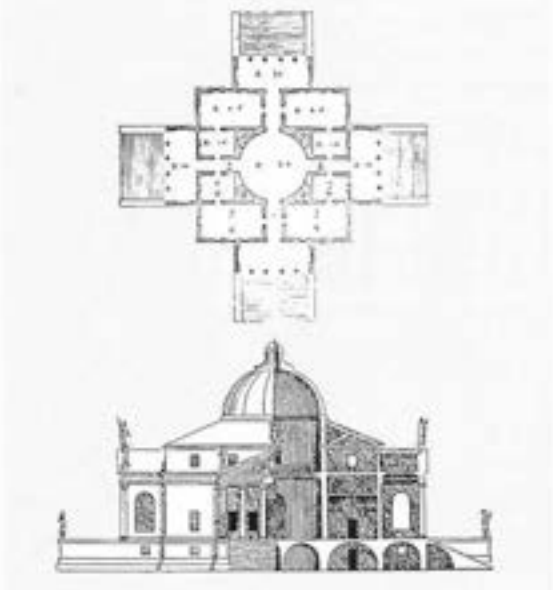
– *locuinţă* – de la bordei la castelul fortificat şi la palatul regal;

– *lăcaş de cult* – fie el templu budist sau biserică creştină, împreună cu anexele mănăstireşti;

– *administraţie publică* – primăria şi diferitele instituţii de utilitate generală (învăţământ, sănătate, producţie etc.);

Toate acestea intră în sfera *urbanismului:* organizarea oraşului cu zone industriale, comerciale şi spaţiile verzi – grădini, parcuri etc. Funcţia practică a arhitecturii poate fi însă cu greu separată de cea artistică.

Clădirea cea mai banală, fiind imagine, apare mult mai încărcată de sensuri decât cuvântul scris care o denumeşte. O firmă: primărie, poştă, hotel, spital etc. enunţă doar existenţa instituţiei, pe când aspectul ei „trădează" modul ei de a exista.



▲ ANDREA PALLADIO
Vila Rotonda,
1567, Vicenza

◀ ▲ planul
Vilei Rotonda

Andrea Palladio (1508-1580)
Arhitect italian, creatorul unor numeroase edificii în zona Veneţiei. Studiul ordinelor Antichităţii clasice l-a dus la formularea cea mai deplină a idealului Renaşterii italiene în domeniul construcţiilor, a căror unitate şi echilibru erau realizate prin regularitatea deplină a planului central (dominat de cerc sau pătrat) şi a elevaţiei (în piramidă).
Pornind de la scrierile lui Vitruvius, Palladio a scris cele *Patru cărţi de arhitectură.*

Funcția de comunicare e cea care transmite privitorului destinația clădirii.

Locuința diferă după locul și rolul în societate al proprietarului, de la cortul nomadului, la bordeiul țărănesc săpat în pământ, la castelul fortificat al seniorului feudal și până la palatul regal încununat cu steag.

Ca și coroana sau pălăria înaltă, *turnul* a semnalat întotdeauna prestigiul, de la locuințele din Sicilia epocii de bronz la casele nobililor din San Gimignano, din secolul XIV, și până la vilele secolelor XIX–XX.

Lăcașul de cult diferă după religie. Templul antic greco-roman adăpostea doar statuia zeului într-o cămăruță înconjurată de coloane iar ceremoniile aveau loc afară, pe când slujba creștină se petrece în interiorul bisericilor, pe ai căror pereți sunt ilustrate, ca într-o carte, viețile sfinților. Musulmanii au nevoie de o fântână la intrarea în moschee pentru a se spăla înaintea rugăciunii etc.

▸ Frații din Limbourg: ***Castelul feudal*** *din Cartea de rugăciuni a ducelui de Berry,* detaliu, sec. XV, *Musée Condé,* Chantilly

▾ *Biserica episcopală,* Curtea de Argeș

Direcția înălțării către Dumnezeu e indicată de *turla* bisericii, încununată de cruce, sau de *minaretele* mahomedane, care se ridică deasupra caselor, ca niște săgeți îndreptate spre cer, și de pe balcoanele cărora credincioșii sunt chemați să se roage de cinci ori pe zi.

Primăria, apărută odată cu orașul ca centrul său administrativ, avea și ea nevoie de un turn de strajă, mai înalt decât celelalte case, ca punct de observație a eventualelor incendii. Acesta avea în același timp și un rol reprezentativ, exprimând prestigiul și fala cetății. Primăria Florenței arbora, în secolul XIV, toate însemnele castelelor feudale (de a căror supremație tocmai se eliberaseră orășenii), zidurile masive, galeriile de strajă și crenelurile care încununau turnul ca o coroană.

Alte construcții semnalează importanța unor activități sportive sau culturale, cum sunt *Colosseumul,* de la Roma sau *Opera,* din Paris (de arh. Charles Garnier).

Chiar gruparea așezărilor vorbește despre relațiile dintre locuitori, care pot fi înghesuiți între zidurile cetății, pentru apărarea comună, sau risipiți la distanță, ca în satele de munte, pe când structura orașelor este rezultatul unor concepții urbanistice.

Amenajarea vegetației din grădini și parcuri trădează modul în care omul se simte în fața naturii: obedient sau dominator, ca și aptitudinile sale artistice în a modela boschetele sau a picta peisajul folosind paleta mereu schimbătoare a florilor.

◀◀ *Primăria din Florența,* sec. XIV

◀ *Colosseumul,* sec. I, Roma

▼ CHARLES GARNIER *Opera,* 1861-1875, Paris

Charles Garnier (1825-1898)
Arhitect francez, reprezentant al stilului eclectic din epoca celui de-al doilea Imperiu Francez, sub Napoleon al III-lea. Autor al Operei din Paris (construită între 1862 și 1875 și imitată în toată lumea), el a decorat fastuos scările și foaierele pentru public, rezolvând în același timp problemele tehnice ale scenei cu posibilitățile noilor structuri metalice.

▸▸ Antonio Gaudí
Catedrala Sagrada Familia,
1909-1926,
Barcelona

▸ Michelozzo
Curtea interioară
a ***Palatului Medici***,
Florența

O clădire doar strict utilitară din punct de vedere practic sau social, fără nicio vibrație artistică, e o raritate, de la bordeiul cel mai sărac, ca o vizuină, la blocurile de locuințe confort IV, construite în vremea comunismului (și menite să înlocuiască gospodăriile țărănești demolate). Și aceste blocuri, cu aspectul lor uniform de închisoare, aveau însă un mesaj educativ, puternic modelator, urmărind anihilarea personalității umane și transformarea ei în robot.

Ca și celelalte arte vizuale, și arhitectura a comunicat de-a lungul istoriei cele mai diverse trăiri omenești, variind la nesfârșit, dar niciodată la întâmplare. Definirea stilurilor care s-au succedat începe întotdeauna cu cadrul cel mai larg, cel al edificiilor în care se grupează operele de artă plastică și decorativă.

▾ **Mănăstirea Horezu**,
foișorul lui Dionisie,
sec. XVIII,
Vâlcea

Ceea ce deosebește arhitectura de celelalte arte vizuale este *caracterul nefigurativ* al construcției, prin care se aseamănă cu muzica. Apropierile ei de aspecte geologice, vegetale

sau animale (ca în catedrala lui Gaudí, în rococo sau în unele manifestări manieriste tip Disneyland) sunt doar excepții, la fel cum unele bucăți muzicale imită ciripitul păsărilor sau susurul apei (*Păsările exotice*, de Messiaen sau *Fântânile Romei*, de Respighi).

Arhitectura și muzica prefac materia în spirit sau dau spiritului o formă tangibilă. (Matteo Marangoni: *Saper vedere*, pag 259, Editura Garranti, Milano, 1938)

Folosind doar imagini nefigurative, arhitectura poate fi însă, după cum scria arh. Constantin Joja, „largă, generoasă, închisă sau deschisă, agresivă, aplecată spre abstracțiune sau spre concret, spre gândire geometrică, spre finețe, spre brutalitate, spre poezie metrică, spre muzicalitate, spre monumental dimensional sau spre concentrare de idei și sentimente, spre ritmuri repezi sau largi, spre sfidare a naturii sau o integrare în ea" (în *„Gânduri despre creația în arhitectură"*, pag 8).

Umbra, lumina, ritmul, proporția, ornamentele alcătuiesc metafore necesare oricărei arhitecturi pentru a face posibilă descifrarea și înțelegerea sensurilor ei.

MIJLOACELE DE EXPRESIE

Mijloacele de expresie sunt aceleaşi, întâlnite ultima dată în sculptură (arta tridimensională prin excelenţă):

- *desenul*, cel care conturează planul, delimitează silueta, defineşte detaliile;
- *volumul*, reliefat, format din plin şi gol, cu planuri concave şi convexe;
- *lumina şi umbra*, călăuze pe drumul compoziţional;
- *culoarea*, vocea subconştientului;
- *materialele*, trezind reacţii polisenzoriale.

O construcţie poartă semnătura autorului, dar vorbeşte în acelaşi timp despre personalitatea celui care a comandat-o, dezvăluind drept cine vrea să fie luat, ce faţă arată lumii, care e scara sa de valori etc.

Orice edificiu poate fi socotit prin volumele sale o mare sculptură la care beneficiem însă nu numai de aspectul exterior, ci şi de cel interior, permiţând circulaţia oamenilor. Arhitectura se supune astfel aceleiaşi analize plastice pe care am practicat-o până acum pe orice imagine vizuală.

Vederea unei construcţii trezeşte reacţii în lanţ ale tuturor organelor de simţ. Primim direct căldura unei balustrade de lemn lustruit dar simţim echilibrul unei clădiri fără a folosi balanţa. Percepem, chiar fără să atingem, asprimea blocului de piatră brută sau răceala metalului.

Spaţiile interioare răsună efectiv iar pentru sonorizarea sălilor de concert sau de spectacol e nevoie de studii de specialitate. Priveliştea arhitecturală are însă o înrâurire înrudită cu cea a muzicii, în primul rând asupra respiraţiei şi a pulsului.

Palatul de la Versailles, cu succesiunea maiestuoasă a colonadelor, aminteşte marile compoziţii ale lui Bach (care, se spune, îşi regla viteza execuţiei după bătăile pulsului său).

Dimpotrivă, o ruină pe un vârf de stâncă poate şoca la fel ca şi sunetele bruşte, surprinzătoare, ale muzicii romantice a lui Berlioz.

La fel, mirosul poate fi provocat direct de prezenţa florilor sau a mucegaiului, antrenând şi senzaţii gustative, dar la fel de importante sunt şi sugestiile senzoriale date de formele şi culorile încăperilor.

Antonio Gaudí (1852-1926)
Arhitect spaniol, reprezentant al curentului Art Nouveau european prin inspirarea directă din formele naturii: Catedrala *Sagrada Familia*, din Barcelona, aminteşte de cochilii, stalactite şi stalagmite şi vegetaţie căţărătoare. A desfăşurat în construcţiile sale – vile sau parcul Güell, din Barcelona – o fantezie fără limite, hrănită de tradiţiile gotice şi arabe din Spania.

MATERIALUL, TEHNICA ŞI FACTURA (scurt istoric)

Materialul de construcţie are un rol major în toate cele trei funcţii ale arhitecturii. El trebuie să fie rezistent la ploaie şi la vânt şi un bun izolant termic, în acelaşi timp comunică nivelul averii stăpânului casei (dacă locuieşte în casă din chirpici, lemn sau marmură). În sfârşit, e principalul element al metaforei poetice a imaginii, condiţionând desenul, valoarea şi culoarea imaginii.

▸ Bordei din Castranova, Dolj, sec. XIX, *Muzeul Satului*, Bucureşti

LUTUL PIERITOR

Primul adăpost după refugierea în peşteri a fost probabil bordeiul săpat în pământ, ca o vizuină. Din trunchiuri lipite cu lut şi acoperite cu stuf se mai fac şi azi case în Africa, dar şi la noi (chirpiciul, amestec de lut, paie şi bălegar de cal). Ideea construcţiilor subterane a revenit în secolul XX, nu numai pentru extinderea oraşelor aglomerate, dar şi ca o propunere a ecologiştilor, pentru a lăsa la suprafaţă loc spaţiilor verzi.

▸▸▾ Discuri smălţuite, sec. XIV, *Biserica Sf. Treime*, Siret

CĂRĂMIDA ÎN STIL BIZANTIN

Cărămida nearsă, arsă, smălţuită, a alcătuit treptele pe care a suit arta mesopotamiană. Cărămida poate fi aşezată regulat, pe lăţime, sau dispusă ca să creeze modele decorative, ca de pildă dinţii (obţinuţi prin ieşirea în afară a colţurilor cărămizilor aşezate oblic) de pe faţadele bisericilor ortodoxe din ţara noastră, colorate de discurile şi bumbii încastraţi în zidărie.

▾ Biserica Sf. Nicolae Domnesc, sec. XIV, Curtea de Argeş

LEMNUL PĂDURILOR

Casa din trunchiuri de lemn pare să fi fost celula primordială din care s-a dezvoltat arhitectura. Trunchiurile de copac au dus la un nou sistem de construcţie din bârne care se sprijină pe stâlpi. Primul templu grecesc a fost probabil din lemn, aceeaşi structură de rezistenţă fiind, mai târziu, transpusă în blocuri de piatră.

Pavilionul tradiţional din China şi Japonia, cu acoperişul din bambus, susţinut de stâlpi de lemn, impermeabilizaţi cu răşină locală (lacul colorat de obicei în roşu cu oxizi de fier), se mai construieşte şi azi în materialul iniţial. Articularea grinzilor se face în coadă de rândunică. Deoarece lemnul nu rezistă în timp, pentru ca un templu să-şi păstreze forma neschimbată, o parte din construcţie e refăcută periodic, înainte de a se degrada (aşa e cazul cu *Pagoda de aur,* din Japonia secolul XV).

Arhitectura din lemn a ajuns la virtuozitate mai ales în ţinuturile nordice.

În ţara noastră sunt vestite *bisericile maramureşene*, construite în întregime din lemn şi care-şi înalţă turnul deasupra brazilor. *Mănăstirea dintr-un lemn* (din comuna Frăncești, judeţul Vâlcea) îşi trage numele de la un vechi schit construit, în secolul XVI, dintr-un singur stejar uriaş.

◀ Biserică din lemn, 1722, Dragomireşti, Maramureş.

▼ Pavilionul de aur, sec. XV, Kyoto, Japonia

DE LA COLOANELE GRECIEI ANTICE LA ARCUL SEMICIRCULAR ROMAN

În afara unor temple din India, scobite în stânci compacte (ca o bucată de brânză roasă de şoareci), piatra a fost folosită sub formă de blocuri mai mari – ca în cazul alinierilor preistorice (ex. de la Stonehenge) – sau mai mici, culese din albia râurilor sau cioplite din munte.

Casele turnuri, în care locuiau sicilienii în epoca de bronz, erau fortificaţii cu pereţi curbi, evitând greutăţile tehnice ale colţurilor casei. Acestea nu mai erau dificultăţi pentru constructorii Egiptului antic sau pentru urmaşii lor din Grecia, stăpâni ai unor date esenţiale ale matematicii şi geometriei. Ei au mers însă mai departe, dând arhitecturii o expresie artistică.

Casa Greciei antice

Casa Romei antice

În **Grecia antică**, coloanele de marmură ale templelor, alcătuite din discuri, ca piesele jocului de table, au fost cioplite cu striaţii pentru a le sublinia verticalitatea. Sesizând efectele de erodare optică a luminii solare asupra volumelor din zonele cele mai expuse, proiectate pe cer, grecii au renunţat la rigoarea formei cilindrice, umflând uşor la mijloc fusul coloanelor şi curbând discret antablamentul care sprijină acoperişul. Templul, având în centru statuia zeului, era deschis spre exterior, unde aveau loc ceremoniile.

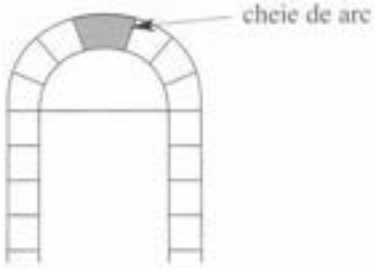
Locuinţa era concepută în Grecia antică exact invers: era închisă spre exterior, deschisă doar către curtea interioară, care polariza toate activităţile familiei. În centrul spaţiului deschis se afla fântâna, iar de jur împrejur o galerie sub acoperişul sprijinit pe coloane permitea circulaţia la umbră între încăperile care dădeau toate spre curte. Era tipul de organizare care s-a păstrat peste secole în mănăstiri, asigurându-le izolarea de lumea din afară.

La această structură, romanii au adăugat un al doilea spaţiu central, o încăpere al cărei tavan era deschis pe mijloc, pe o porţiune pătrată, lăsând să intre ploaia care era adunată dedesubt într-un bazin.

Roma antică a adăugat la cultura şi arta Greciei cucerite priceperea tehnică a inginerilor ei de poduri şi şosele ca şi spiritul organizatoric al administratorilor imperiului pentru care Mediterana era „Mare nostrum".

Deschiderilor dreptunghiulare ale construcţiilor greceşti, romanii le-au preferat *arcul semicircular,* preluat din Mesopotamia, care corespundea nevoii de forme mai ample.

Arcul, format din blocuri cioplite anume, era susţinut de o proptea de lemn în timpul asamblării, până la aşezarea „cheii" arcului, care închidea orificiul ca un dop, împiedicându-l să se năruie.



Arc roman

După dispariţia Imperiului Roman, **stilul romanic,** răsărit pe ruinele acestuia între secolele X-XII, a păstrat modul de construcţie din ziduri pline, compacte ca şi cochilia unei scoici, cu deschideri relativ mici în arc semicircular.

Înălţimea catedralelor romanice nu putea depăşi anumite limite, cu toată grosimea zidurilor, întărite la bază şi prin greutatea contraforturilor.

În consecinţă, stilul romanic a oferit mari suprafeţe de desfăşurare sculpturii şi picturii murale pentru a povesti Sfânta Scriptură credincioşilor analfabeţi care nu înţelegeau slujba în limba latină.

Tot masivitatea pereţilor a determinat şi rezolvarea portalului, ca pe o succesiune de arcuri cu ciubuce retrase treptat, ca telescopate, ca şi deschiderea ferestrelor gemene, mici dar alăturate câte două, susţinute de o colonetă centrală.

◀ Biserica Sf. Mihail, 1001, Hildesheim, Germania

▼ Templul Kailasa, sec. VIII, Ellora, India

ARCUL OGIVAL GOTIC

▸▸ Catedrala din Köln, fațada

▸▸▾ Planul Catedralei din Köln

În fiecare din orașele medievale ale Europei apusene din secolele XIII–XV, cetățenii, meșteșugarii asociați în bresle, au ridicat câte o biserică, centrul vieții publice. Ca și în forumul antic, în locașul de cult se țineau și sfaturile și adunările, în fața lui se juca teatru etc.

▸ Arcuri ogivale și pilaștri fasciculați

▾ Catedrala Notre-Dame, sec. XII-XIII Paris

În comparație cu stilul romanic precedent, **goticul** impresionează mai ales prin formele zvelte și subțiri care se înalță către cer cu multe vârfuri ascuțite. Ele sunt rezultatul revoluției tehnice din arhitectură: zidurile pline din blocuri de piatră, au fost înlocuite cu un *schelet din stâlpi și arcuri de piatră*, ca o colivie, închisă cu vitralii din sticlă colorată. Arcurile nu mai sunt rotunjite ci frânte (sau *ogivale*), așa cum văzuseră cruciații în Orient, și își încrucișează ramurile pe tavan ca o plasă.

Pentru a sprijini stâlpii înalți în zonele cele mai vulnerabile, unde încep să se curbeze, e nevoie ca din exterior să fie preluate împingerile de către alte arcuri, la fel de subțiri (nu de ziduri compacte cum erau contraforții), *arcurile butante* (care dau catedralei *Notre Dame*, din Paris, aspectul unui rac). Poetul Chateaubriand a asemănat interiorul unei biserici gotice cu desișul unei păduri mărețe, în mijlocul căreia omul se simte mic și neînsemnat. Elanul ascendent al nervurilor de piatră îl ridică spre înălțimi spirituale, îl integrează ordinii desăvârșite care guvernează Universul.